MOUSSORGSKY

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-16 de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par MICHEL BRENET, 2e édition.
César Franck, par VINCENT D'INDY, 4e édition.
J.-S. Bach, par ANDRÉ PIRRO, 2e édition.
Beethoven, par JEAN CHANTAVOINE, 3e édition.
Mendelssohn, par CAMILLE BELLAIGUE.
Smetana, par WILLIAM RITTER.
Rameau, par LOUIS LALOY.
Moussorgsky, par M.-D. CALVOCORESSI.

En préparation :

Grétry, par PIERRE AUBRY. — **Haydn**, par MICHEL BRENET. — **Liszt**, par JEAN CHANTAVOINE. — **Orlande de Lassus**, par HENRY EXPERT. — **Chopin**, par LOUIS LALOY. — **Brahms**, par P. LANDORMY. — **Lulli**, par LIONEL DE LA LAURENCIE. — **Wagner**, par HENRI LICHTENBERGER. — **Weber**, par CHARLES MALHERBE. — **Berlioz**, par P.-M. MASSON. — **Haendel**, par ROMAIN ROLLAND. — **Schubert**, par ALBERT SCHWEITZER. — **Gluck**, par JULIEN TIERSOT, ETC., ETC.

DU MÊME AUTEUR :

L'Étranger, de M. VINCENT D'INDY, étude analytique. Éditions du *Courrier Musical* (1903).

Liszt. 1 vol. de la collection des *Musiciens célèbres*, Laurens (1905).

La Musique russe, tirage à part du *Correspondant* (1907).

Festivals russes de l'Opéra de Paris, Notices biographiques et analyses, en collaboration avec A. OSSOWSKY (1907). *Hors commerce*.

ML
410
.M97
C27
1908

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

MOUSSORGSKY

PAR

M.-D. CALVOCORESSI

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1908
Tous droits de traduction et de reproduction réservés

M. 712

A

Monsieur Pierre AUBRY

MOUSSORGSKY

LA PLACE DE MOUSSORGSKY
DANS L'ÉCOLE RUSSE

L'école russe ne ressemble à aucune autre par son histoire ni par son caractère. Elle est née presque subitement, en plein dix-neuvième siècle, après une élaboration dont l'histoire peut, à la rigueur, retrouver des traces, mais dont les fruits apparurent d'un coup. Avant même d'avoir cinquante ans d'âge, elle constituait un tout indépendant, homogène, étendu. Le cas est assez rare pour déconcerter d'abord ; et ce n'est point seulement la soudaineté de cette croissance qui étonne, mais surtout les qualités excellentes et distinctives qu'ont en commun les œuvres qui l'affirmèrent.

On a beaucoup reproché à la musique russe son caractère national ; on a raillé la prétention qu'avaient les Glinka, les Balakirew, les Rim-

sky-Korsakow d'enrichir leur langage artistique au contact des chants populaires. D'autres, plus modérés, se sont contentés d'opposer à la musique autochtone et idiomatique des Russes, la musique « purement humaine, universelle ».

Discuter cette thèse n'est point du ressort de ce volume ; il suffit de constater deux faits[1] : d'abord, que la tendance existe chez tous les maîtres russes, et qu'elle exista dès le moment où la Russie commença de produire de la musique. La conscience plus ou moins nette d'un sentiment national à exprimer dans un style national est sensible même chez les précurseurs Kachine, Volkow, Fomine, Titow (XVIII^e siècle). Le culte du folk-lore national, dont l'esprit et le style furent les éléments essentiels du caractère de l'école moderne, est relativement très ancien en Russie. Des thèmes de chansons populaires s'incorporent aux partitions d'opéras ou aux pièces instrumentales produites pendant la période de tâtonnements, en même temps que la vie paysanne est représentée sur les théâtres lyriques. Dès 1790, Pratsch publiait un recueil de chants populaires, fort remarquable pour l'époque, et dont le succès est

1. Voir sur la question du nationalisme musical des Russes : M.-D. Calvocoressi : *La Musique russe*. Paris, 1907, brochure in 8°.

attesté par plusieurs rééditions [1]. En 1792 paraissait à Saint-Pétersbourg un *Chansonnier Russe ;* en 1804, Danilow Kircha publiait son recueil de chants cosaques. Depuis, le mouvement a continué, s'est accru sans cesse ; et aujourd'hui, en dépit des difficultés de tous genres, et notamment de l'immense espace où il est disséminé, le folk-lore musical russe est mieux étudié qu'aucun autre.

Le second fait est plus décisif : la Russie n'a pas produit une seule œuvre de premier ordre où ne se retrouvent tous les caractères de la « nationalité ». Les musiciens russes qui, dédaigneux de ce qu'ils considéraient comme uu amoindrissement de leurs visées créatrices, ambitionnèrent de retrouver, par delà les modes d'expression autochtones, la musique suprême et universelle, n'ont en aucune manière fait preuve d'originalité, n'ont rien apporté qui fût foncièrement leur œuvre propre, et se sont bornés à exploiter le fonds commun des créations passées, devenu pour eux, hélas ! un simple gisement de poncifs.

Un esprit impartial ne pourra donc qu'approuver la tendance nationaliste du groupe

1. C'est au recueil de Pratsch que Beethoven emprunta les thèmes russes de son op. 59.

dont fait partie Moussorgsky, et dont Glinka fut le premier représentant.

Glinka donna surtout à ses contemporains le goût des formes artistiques, leur indiqua le rôle possible des thèmes et des modes populaires dans la musique de théâtre ou de concert. Dargomyjski, après avoir marché sur les traces de Glinka (*la Roussâlka*, 1856), évolua vers un art encore plus libre de convention, et, par son *Convive de Pierre* comme par ses mélodies, devint le promoteur du mouvement moderne que commencèrent et poursuivirent les « Cinq » : Balakirew, César Cui, Borodine, Moussorgsky et Rimsky-Korsakow.

En quoi consiste au juste ce mouvement, et quelles innovations les maîtres russes apportèrent-ils dans le domaine de leur art ?

La réponse est facile à faire par des exemples : leur musique est reconnaissable entre toutes, tant par ses caractéristiques matérielles que par l'esprit qui l'anime. Mais fixer ces traits particuliers avec des mots est plus délicat. Certes, on peut constater que dans leurs œuvres la mélodie, la tonalité avec ses édifices harmoniques, les rythmes sont libres comme dans les chants populaires, sont semblables à la mélodie, à la tonalité, aux rythmes de ces chants où ils ont préexisté. Et le fait qu'il est impossible de

trouver une liberté, une richesse équivalentes dans les productions des écoles modernes qui sont restées loin de l'art du peuple, permet de conclure à l'heureuse influence de cet art. Mais les innovations d'ordre tangible sont peu de chose au prix de l'esprit nouveau que les *Cinq* furent les premiers à affirmer.

A un certain moment du XIX^e^ siècle, la musique, sous l'influence du romantisme, se trouva avoir évolué d'assez anormale façon : un élément idéaliste, abstrait, s'y glissa; quelque chose de purement intellectuel y acquit droit de cité. En même temps le pessimisme, la religion de la souffrance, caractère prédominant de la pensée humaine au XIX^e^ siècle, l'envahit. Cet art indépendant entre tous, et qui semblait, au premier abord, devoir rester toujours ce qu'il était par exemple chez Bach et chez Mozart, une expansion harmonieuse et expressive de sonorités, parut un beau jour destiné à ne plus traduire que les méditations et surtout les souffrances humaines.

Le rôle des maîtres russes fut de réagir contre cette tendance, d'exclure de la musique tout élément symbolique ou cérébral et aussi, pendant quelque temps, toute concession au formalisme pur ainsi qu'à l'éloquence purement oratoire : leurs œuvres sont, dès lors, l'antipode même du

romantisme. Nul doute que ce fut grâce à l'exemple fourni par l'art instinctif du peuple et à la persistance d'une sensibilité que ne sophistiquèrent ni les pensers académiques, ni l'amour de l'abstraction.

Moussorgsky oocupe une place bien spéciale dans le groupe : par ses tendances, il s'apparente directement à Dargomyjski, et dans quelque mesure à M. César Cui. Il n'a presque aucun trait commun avec Borodine, Balakirew, Rimsky-Korsakow. Son langage musical a cependant la même origine que le leur, auquel il ressemble par plusieurs côtés : s'il n'offre pas la moindre trace d'orientalisme, il contient nombre d'éléments populaires slaves. Des libertés, des audaces tout intuitives, jusque-là sans exemple ; une application constante aux besoins propres, très particuliers, du tempérament créateur de Moussorgsky, en font quelque chose d'exceptionnel, dont l'attrait est parfois insolite, mais n'en reste pas moins grand pour les esprits libres.

Moussorgsky fit subir aux éléments populaires qu'il incorpora à son langage une profonde élaboration. Il ne les transforma point pour les adapter aux systématisations de l'art traditionnel, mais en dégagea les forces vives dans toute la mesure où ces forces pouvaient servir à mani-

fester sa propre sensibilité. La liberté en fut pour lui l'exemple de libertés nouvelles.

Ce qu'il y a de particulier dans sa musique, c'est qu'elle n'est jamais « de la musique pure » ; elle ne vit point comme simple expansion de sonorités, mais s'astreint presque toujours à spécifier quelque chose, à traduire les rythmes du langage parlé ou bien des mouvements.

C'est là, pour l'art des sons, un rôle inaccoutumé. Mais on retrouve encore, dans cette manière toute simpliste et physique de le concevoir, une protestation contre la rhétorique abstraite, formaliste ou superficielle et vainement redondante. Ainsi, quoique sa personnalité soit singulière et irréductible à toute commune mesure, Moussorgsky, par ses tendances aussi bien que par son style, appartient bien à sa race, à son temps et à son groupe.

LA VIE ET L'HOMME

Modeste Petrovitch Moussorgsky est né le 16/28 mars 1839 dans la propriété paternelle, au village de Karevo (district de Toropets, dans le gouvernement de Pskow); sa famille appartenait à la petite noblesse. La région, située à quelque quatre cent cinquante kilomètres au sud de Saint-Pétersbourg, dans les plaines au sud-ouest du plateau de Valdaï, est médiocrement fertile ; le climat en est assez doux; des forêts, des lacs, des marais, des rivières, des champs de lin la couvrent presque tout entière. C'était autrefois une petite république indépendante ; elle appartenait à la confédération russe bien avant les invasions tartares ; au début du moyen âge les habitants en étaient les Krivitchi, une peuplade slave.

La vie de Moussorgsky commença donc au milieu même des campagnes, au cœur de ce peuple russe qui devait lui être si cher. Et, après avoir passé les dix premières années de son

enfance parmi ces paysans dont il saura si bien noter, si caractéristiquement évoquer par sa musique et par les paroles qu'il composera[1] les passions, la sensibilité et l'humeur, il revint maintes fois au village natal, y fit de longs séjours, se pénétra de l'atmosphère de terroir et de l'âme populaire. Comme le dit son biographe Stassow : « ses œuvres décèlent une sincérité, une personnalité qui ne pouvaient appartenir qu'à un artiste né parmi le peuple, et qui eût entendu, vu, senti par lui-même tout ce qu'il se proposait d'évoquer ». En effet, Moussorgsky, par l'ensemble de sa production, reste le chantre du peuple, un chantre puissant et ingénu ; à ce seul titre il mériterait d'occuper une place à part dans l'histoire de la musique. C'est son ingénuité encore qui permit à ses très particulières qualités d'invention de se manifester.

Les impressions de son enfance furent profondes et durables : il était d'ailleurs d'une extrême sensibilité : « Ma nourrice, écrit-il dans une autobiographie rédigée sur la demande de Stassow, m'a fait connaître de près les contes russes. Parfois, j'en passais des nuits blanches. Il m'en venait surtout le goût d'improviser au

1. Scènes populaires de *Boris Godounow* et de *Khovanchtchina ; l'Orphelin ; Savichna ;* le *Séminariste ; Berceuse d'Erémouchka*, etc.

piano, à une époque où je n'avais même pas la moindre idée des principes du jeu de l'instrument. »

La première partie de ces souvenirs semble indiquer que Moussorgsky, dans son jeune âge, était doué d'une imagination fort vive : son œuvre, au contraire, nous le montrera comme un simple observateur, soucieux de reproduire artistiquement plutôt que de créer, et usant de toutes ses facultés, sauf, tout juste, de l'imagination. Par contre, le désir instinctif de traduire par la musique des sujets qui s'étaient imposés à son esprit est déjà caractéristique : plus tard, il ne fera guère autre chose.

On lui fit commencer de bonne heure son éducation musicale : sa mère, Julie Ivanovna, lui donna ses premières leçons de piano ; il travailla ensuite avec une pianiste allemande : « Cela marcha si bien, raconte l'autobiographie, qu'à l'âge de sept ans Moussorgsky jouait de petites compositions de Liszt, et, qu'à neuf ans, il exécuta chez ses parents, devant un grand public, un grand concerto de Field. » Son père, fervent de musique, décida de développer ces précoces qualités, et en 1849 le conduisit, en même temps que son frère aîné Philarète, à Saint-Pétersbourg.

Le jeune Modeste entra à l'école Pierre-et-Paul, et se mit aussi à prendre des leçons de piano

avec un excellent pianiste, professeur réputé, Herke. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il put participer à un concert de bienfaisance privé, donné chez une amie de sa famille ; il y joua un Rondo de concert de Herz. Le succès qu'il obtint fut tel qu'Herke, peu enclin cependant à juger ses élèves avec indulgence, lui fit cadeau d'un exemplaire d'une sonate de Beethoven.

Tous ceux qui ont connu Moussorgsky s'accordent à rendre hommage à ce talent de pianiste qu'il conserva toute sa vie après l'avoir manifesté si tôt. Le fait est important à noter, car les quelques œuvres de piano qu'il a laissées sont parfois assez gauchement écrites pour l'instrument, et toujours beaucoup moins réalisées qu'on n'aurait pu l'espérer, étant donnée sa connaissance technique du jeu [1].

En août 1852, après avoir passé un an dans une institution préparatoire, il entra à l'école des porte-enseignes de la Garde, sans d'ailleurs renoncer aux leçons de Herke. La même année, il voulut s'essayer à composer un morceau, bien qu'il n'eût pas la moindre notion de la gram-

1. Il n'est pas tenu compte, ici, des transcriptions de quatuors de Beethoven qu'il fit, mais ne publia point.

Les accompagnements de ses mélodies sont parfois mieux écrits et sonnent mieux que ses pièces de piano seul.

maire musicale. Herke, ravi, fit publier cet essai, intitulé *Porte-Enseigne-Polka* et dédié par l'auteur à ses camarades d'école. « Paru, au grand chagrin de l'auteur, chez Bernard, en 1852 », dit une note du catalogue de ses œuvres que Moussorgsky rédigea en 1871 pour la sœur de Glinka, M^me^ Chestakow.

« Tant qu'il fut à l'école des *Junker*, écrit à Stassow Philarète Moussorgsky, mon frère joua assidûment du piano. Pourtant, durant les deux dernières années de son séjour il ne put prendre qu'une leçon par semaine avec Herke. Mais il assistait aux leçons que prenait la fille du général commandant l'école, et parfois jouait à cette occasion. »

Il fit, à ce qu'on rapporte, de bonnes études, apprenant l'allemand, un peu de latin, lisant avec assiduité des ouvrages historiques. Dans les classes supérieures, il se passionna pour la philosophie allemande, et passa quelque temps à traduire Lavater.

« Étant à l'école, dit son autobiographie, il allait souvent rendre visite au prêtre professeur de religion, Kroupsky, et grâce à lui apprit à connaître jusque dans leur essence l'ancienne musique d'église grecque et celle des catholiques romains. » Plus tard, lorsqu'il écrivit *Boris Godounow* ou surtout *Khovanchtchina*, cette

connaissance des styles et des modes liturgiques lui fut précieuse.

Cependant, son caractère courtois et cordial lui valut, tout autant que ses qualités musicales, la sympathie de ses camarades, parmi lesquels se trouvaient en grand nombre des amateurs de musique, et même des musiciens. C'est ainsi qu'à l'école des porte-enseignes, il fit la connaissance d'Azantchewsky, qu'on retrouve plus tard à la tête du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Lorsqu'en 1856 il sortit de l'école pour entrer au régiment des Préobrajensky, il put se lier avec plusieurs collègues qui partageaient ses goûts : entre autres Nicolas Obolensky, à qui il dédia une piécette de piano restée inédite, et intitulée *Souvenir d'enfance* (16 octobre 1857) ; Grigory Demidow, qui devint quelques années plus tard inspecteur des classes du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Le jeune compositeur, bon pianiste et chanteur des plus agréables, devait vite devenir populaire dans un tel milieu : n'avait-il point, par surcroît, le prestige d'avoir entrepris, dès l'année de son entrée au régiment, la composition d'un opéra, paroles et musique [1] !

1. D'après *Han d'Islande*, de Victor Hugo : « Rien n'en résulta, parce que rien n'en pouvait résulter, dit le catalogue de 1871. L'auteur avait dix-sept ans. »

Cette même année 1856, il fit la connaissance d'Alexandre Borodine, plus âgé que lui d'environ cinq ans, et qui, depuis quelque temps déjà, étudiait la composition avec assiduité, quoique occupé surtout par des travaux scientifiques. Borodine a laissé un vivant portrait de Moussorgsky tel qu'il était alors :

« Ma première rencontre avec Moussorgsky eut lieu en 1856, au mois de septembre ou d'octobre. Je venais d'être nommé médecin militaire... Moussorgsky était officier du régiment Préobrajensky, tout fraîchement éclos. Nous nous rencontrâmes à l'hôpital, dans la chambre de service ; nous étions tous deux de garde. Nous nous mîmes à causer; et la sympathie vint immédiatement. Le soir même, nous fûmes invités chez le médecin principal de l'hôpital, Popow... Moussorgsky était alors un vrai « gosse », très élégant, un type achevé de jeune officier : son uniforme était collant, tout battant neuf, ses pieds petits et cambrés, sa chevelure soigneusement lissée, pommadée, ses mains soignées, des mains de grand seigneur. Ses manières étaient raffinées, aristocratiques ; il parlait comme entre les dents et prodiguait, non sans quelque affectation, les phrases françaises. Il y avait chez lui une nuance de fatuité, mais sans excès : son éducation, sa courtoisie restaient remarquables ;

les dames le recherchaient beaucoup. Il s'asseyait au piano, et avec ses gestes coquets jouait des fragments du *Trovatore* ou de la *Traviata ;* autour de lui, on chuchotait en chœur : « *Charmant ! Délicieux !*[1] ». Je ne vis Moussorgsky que trois ou quatre fois, puis je le perdis de vue[2]. »

On voit qu'à ce moment-là, rien n'annonçait que Moussorgsky dût jamais devenir autre chose qu'un amateur distingué. Cependant — c'est un de ses camarades qui rapporta le fait à Stassow, — il commençait à reconnaître la médiocrité de la musique italienne d'opéra, et engageait sur ce point de vives discussions avec son entourage. Il exaltait au contraire la beauté du *Don Juan* de Mozart. En ce temps-là, il connaissait peu de bonne musique, et ignorait notamment les œuvres de Glinka et de Dargomyjski.

Le même hiver, grâce à un de ses camarades, il fit la connaissance de Dargomyjski, chez lequel il fréquenta désormais, car le maître apprécia vivement les qualités musicales du nouveau venu. A ce moment venait d'être jouée la *Roussâlka*, dont le médiocre succès avait froissé Dargomyjski, en lui montrant d'ailleurs combien le public est réfractaire aux tentatives originales et

1. En français dans le texte.
2. Cité par Stassow, comme les récits des autres rencontres.

sincères. Il est probable que cet état d'esprit, chez l'artiste qui allait devenir son ami intime et son conseiller, ne contribua pas peu à influencer Moussorgsky, à lui montrer la vanité des succès faciles et de l'approbation des médiocres. Les idées de Dargomyjski sur l'art musical sont d'ailleurs exactement celles que Moussorgsky affirmera plus tard par la parole et par ses œuvres : « Je veux, écrit Dargomyjski, que le son traduise directement la parole. Je veux la vérité ». On verra, par la suite de ce récit et par des extraits de la correspondance de Moussorgsky, quel étroit contact ont gardé les deux musiciens, et quel cas l'auteur de *Boris Godounow* fera des conseils de son aîné.

C'est aux réunions musicales qui avaient lieu chez Dargomyjski que Moussorgsky apprit à connaître la musique russe, c'est là qu'il « vécut pour la première fois la véritable vie musicale », comme il aimait à le répéter. Il y rencontra, vers la fin de l'année 1857, César Cui, qui depuis un an déjà s'était lié avec Balakirew, et avec lui projetait de créer un mouvement musical moins routinier. Cui présenta bientôt Moussorgsky à Balakirew, alors âgé de vingt ans seulement, mais dont la personnalité consciente, le sens artistique et le savoir déjà mûrs s'affirmaient d'éclatante manière. C'est chez Balakirew que

Moussorgsky fit la connaissance de Stassow, qui fut bientôt son intime ami, son conseiller et, plus tard, son biographe.

Balakirew devait bientôt devenir le chef effectif du jeune groupe d'artistes qui rénovèrent la musique nationale, et rassembler autour de soi ces artistes « comme une poule ses poussins», dira Borodine[1]. La comparaison est assez juste, car Balakirew, non content d'instruire ses élèves et camarades, les encouragea et les protégea avec une tendre sollicitude. Moussorgsky fut le premier à venir lui demander des leçons, d'abord payantes, mais qui se transformèrent bientôt en causeries amicales. M. Balakirew a bien voulu compléter, à l'intention du présent biographe, les renseignements qu'il avait donnés à Stassow sur cette période de l'éducation musicale de Moussorgsky ; voici ce qu'il écrit : « Nous avons joué à quatre mains (il était excellent pianiste) tout le répertoire classique, ancien et nouveau : Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Liszt. Moussorgsky connaissait déjà fort bien les œuvres de Glinka et de Dargomyjski. De plus, je lui expliquai les formes musicales, si bien qu'il composa, pour piano à quatre mains, un Allegro

1. Stassow. *Borodine.*

de symphonie en *ut* majeur, non dépourvu de mérite. Malheureusement, le manuscrit en disparut, et n'a pas été retrouvé dans ses papiers. » Dans sa lettre à Stassow, M. Balakirew insiste sur le fait que « n'étant pas théoricien, il n'a n'a pu enseigner à Moussorgsky l'harmonie, comme l'enseigna plus tard Rimsky-Korsakow. Mais il lui fit faire l'analyse des œuvres qu'ils avaient jouées et étudiées ». Il l'engagea bientôt à composer quelque morceau plus sérieux que le *Souvenir d'enfance*. Moussorgsky produisit, en 1858, deux Scherzos en *si* bémol et en *ut* dièse, quelques romances, et commença de mettre en musique l'*Œdipe roi* de Sophocle, d'après la traduction russe de Chestakow parue en 1852.

Balakirew examinait ces compositions, les retouchait même, et surtout aidait Moussorgsky pour l'orchestration. Si bien que le Scherzo en *si* bémol put être joué en 1860 à un concert de la Société Musicale Russe, sous la direction d'Antoine Rubinstein. Un chœur d'*Œdipe* fut aussi exécuté, l'année suivante, grâce à l'initiative de M. Anatole Liadow [1].

A cette époque, raconte Stassow, Moussor-

1. Ce Scherzo et ce chœur ont été publiés, de même qu'une des romances composées à la même époque. Les autres romances et le scherzo en *ut* dièse sont inédits.

gsky, qui faisait beaucoup de musique avec César Cui, montra à diverses occasions un remarquable talent comique d'acteur, de déclamateur et de chanteur. Il avait une jolie voix de baryton. Aux soirées intimes qui avaient lieu chez Cui, il interpréta divers rôles de comédies de Krylow, de Gogol, et surtout, un jour, fit pâmer l'assistance par la verve qu'il déploya à incarner le héros d'un opéra-comique de Cui, le *Fils du Mandarin*. Cette particulière intelligence de la déclamation et des inflexions de la voix, que signale son biographe, l'aidera puissamment à réaliser, dans sa musique, la vérité d'intonation qu'il considérera comme le but suprême.

Ces distractions n'empêchaient point Moussorgsky de poursuivre avec ardeur ses travaux. Il était désormais convaincu que la musique était le but de sa vie, et se sentait peu de goût pour la carrière militaire, qui, estimait-il, l'empêchait de travailler suffisamment. Il songea à quitter le service. En 1859, comme il venait d'être transféré aux tirailleurs, il se trouva forcé d'aller rejoindre sa nouvelle garnison, à Tsarskaïa-Slavianska, non loin de Saint-Pétersbourg. L'obligation de s'éloigner, si peu que ce fût, de sa mère qu'il aimait tendrement et avec laquelle il avait toujours vécu — la mort de son père

(1853) avait encore resserré ces liens — de sa famille, de ses amis, du centre de ses études musicales, lui fournit le prétexte désiré. Stassow et ses autres amis tentèrent en vain de lui faire entendre raison. « Lermontow, dit un jour Stassow à Moussorgsky, n'a-t-il pu accomplir son service militaire tout en produisant ses poésies ? — Lermontow et moi, fut la réponse, ce n'est pas la même chose. Lui a pu s'en accommoder, moi je ne puis pas ! ». Et la démission fut envoyée.

Moussorgsky ne put guère s'occuper de musique pendant l'été qui suivit : atteint d'une grave maladie nerveuse, il dut aller faire une cure d'eaux, qui eut un très bon résultat. Durant l'automne, il composa pour le piano une gracieuse bluette, *Kinderscherz* (Scherzo enfantin) et une autre pièce intitulée *Impromptu Passionné*[1].

Lorsqu'il revint à Saint-Pétersbourg, il retrouva Borodine, qui a fait à Stassow le récit suivant de la deuxième rencontre :

« Ce fut à l'automne de 1859, chez S.-A. Iva-

1. Le *Kinderscherz* ne fut publié qu'en 1873. Le manuscrit définitif, actuellement en possession de l'auteur du présent volume, porte la date du 28 mai 1860. L'*Impromptu* ne fut jamais gravé. Moussorgsky l'avait composé sous le coup de l'émotion ressentie à la lecture d'un roman à thèse : *A qui la faute ?* Stassow le déclare insignifiant.

nowsky, alors professeur-adjoint à l'académie de médecine et chirurgie. Moussorgsky avait déjà démissionné. Il paraissait beaucoup plus âgé, commençait à engraisser et avait perdu toute allure militaire. L'élégance de sa tenue et de ses manières était la même, mais toute trace de fatuité avait disparu. Moussorgsky m'apprit qu'il avait démissionné, parce qu' « il s'occupait uniquement de musique ; mener de front les devoirs militaires et l'art était chose difficile », etc. Nous causâmes, naturellement, musique. J'étais encore, à ce moment-là, un fervent *Mendelssohniste*. J'ignorais presque entièrement Schumann. Moussorgsky fréquentait déjà Balakirew, était pénétré de toutes sortes d'innovations musicales dont je n'avais pas la moindre idée. Ivanowsky, nous voyant sur le terrain de notre commun métier, nous demanda de jouer à quatre mains la symphonie en *la* mineur de Mendelssohn. Moussorgsky ne parut pas très content, mais dit qu'il voulait bien, pourvu qu'on le dispensât de l'*Andante*, qui n'était pas symphonique et semblait être une *Romance sans paroles* transcrite pour orchestre, ou quelque chose d'analogue. Nous jouâmes le premier mouvement et le Scherzo. Ensuite, Moussorgsky se mit à parler avec enthousiasme des symphonies de Schumann, que je ne connaissais

point. Il commença de me jouer quelques fragments de celle en *mi* bémol : arrivé à la partie du milieu, il s'arrêta et dit : « Là ! Maintenant commencent les mathématiques musicales. » Tout cela était nouveau pour moi et me plaisait. Voyant que je montrais de l'intérêt, il joua d'autres choses nouvelles pour moi ; j'appris qu'il composait lui-même de la musique. Naturellement, mon intérêt redoubla. Il se mit à me jouer un *Scherzo* de sa composition. Arrivé au trio, il murmura entre ses dents : « Voici qui est oriental ! »... J'avoue que lorsqu'il déclara vouloir se consacrer sérieusement à la musique, je me méfiai d'abord, crus à un peu de forfanterie, et en souris à part moi. Mais après avoir entendu son *Scherzo*, je me demandai s'il fallait le croire ou non ».

Rien cependant n'était plus sincère que la vocation de Moussorgsky : l'histoire de sa vie est là pour l'attester. Désormais il va s'efforcer de conquérir un idéal tout particulier de vérité artistique qui, peu à peu, s'impose à son esprit. Malgré les soucis de toutes sortes qui vont l'accabler et abréger sa vie, il tiendra bon jusqu'à la fin. Sa destinée fut presque constamment rude. Il était pauvre et de santé débile ; son humeur inquiète, ardente, sensitive, résistait mal aux contrariétés qu'il avait à subir et l'incitait à mener

une existence assez irrégulière. A peine avait-il atteint l'âge d'homme, que le foyer familial auquel il était si attaché se désagrégea : peu d'années après la mort de son père, son frère se maria et sa mère se retira définitivement à la campagne, dans sa propriété de Toropets. Jusqu'en 1863, Moussorgsky partagea son temps entre la campagne et la ville.

Il ne composa d'abord que peu de musique : durant toute cette période, ses seules œuvres furent un *Intermezzo*, écrit pour piano et orchestré plus tard, et trois morceaux instrumentaux dont il donne les titres dans son autobiographie, mais qui sont perdus : *Impromptu*, *Prélude*, *Menuet-Monstre*. En 1863, il composa le texte et la musique d'une pièce intitulée *Le roi Saül*, qui semble plutôt un fragment dramatique qu'une mélodie. Elle offre quelques indices de vigueur, mais point d'originalité ; l'éloquence un peu emphatique, les périodes soigneusement arrondies ne permettent guère de pressentir le véritable Moussorgsky.

Une autre œuvre maintenant perdue fut ébauchée vers cette époque, œuvre peu intéressante à ce que dit Stassow : un *Alla Marcia Notturna* d'orchestre, sur le manuscrit duquel était écrit : *Essai d'instrumentation — leçon mercredi 14 mars 1861*. On ignore qui donnait à Moussorgsky ces

leçons : ce n'était point Balakirew, et il est improbable que ce fût Dargomyjski.

Ces premières pièces témoignent d'une faculté d'invention plutôt médiocre et de connaisances vraiment faibles ; Moussorgsky, d'ailleurs, n'acquit jamais aucune habileté de métier et ne se préoccupa guère d'en acquérir : il s'efforça, au contraire, d'ignorer presque absolument la tradition technique.

Cependant, le moment est proche où va se manifester la force créatrice de l'artiste. Et, si l'on examine rétrospectivement les détails de la première période de sa vie, on peut voir, dès lors, certains symptômes, faibles à dire vrai, mais non équivoques, de l'éclosion de la très particulière personnalité qui va être analysée plus loin.

La musique instrumentale qu'il avait composée jusque-là est peu caractéristique : ce qu'on y trouve de meilleur, au point de vue intrinsèque, c'est le trio du scherzo en *si* bémol, court, écourté même comme le seront à peu près toutes les pages instrumentales de l'auteur, mais véritablement évocateur d'une atmosphère. Mieux venu et d'une assez louable élégance d'allures, l'*Intermezzo* n'est pas très expressif ; il reste, comme le reconnaît Moussorgsky lui-même, *in modo classico*, c'est-à-dire très différent des œuvres qui

viendront ensuite. Il est cependant plus caractéristique d'intention que de fait, car, d'après une confidence faite par Moussorgsky à Stassow [1], il constitue le premier en date des spécimens de ces représentations pantomimiques où Moussorgsky, dès que la musique qu'il écrit ne comporte point de partie vocale, se confine à peu près exclusivement. On ne trouve dans aucune de ces pièces antérieures à la fin de 1863 un trait accusé de ce caractère idiomatique par où la musique de Moussorgsky, comme celle de ses camarades, se distinguera bientôt.

Le fait qu'après avoir passé les années de son enfance à la campagne, au milieu des paysans russes, il recommenca à vivre dans ce milieu qui l'avait si profondément impressionné, ne contribua pas peu à hâter son évolution : « En ses années d'enfance et de jeunesse comme en son âge mûr, écrit Philarète Moussorgsky à Stassow, mon frère Modeste a toujours ressenti pour notre peuple, pour nos paysans, une particulière sympathie ; il considérait le moujik russe comme *un véritable homme.* »

Une lettre de Moussorgsky à Cui, écrite de Toropets le 22 juin 1863, montre combien les scènes et l'atmosphère de la vie campagnarde

1. Voir chapitre : *Les œuvres instrumentales.*

agissaient sur l'esprit de l'artiste ; après avoir tracé de pittoresques silhouettes des notables villageois, tout occupés de politique locale, Moussorgsky ajoute : « Cette atmosphère puante affecte rarement l'instinct du beau ; on pense exclusivement aux moyens de ne pas être infecté, de ne pas étouffer — comment penser, ici, à la musique ? Ces jours-ci j'ai déniché une petite poésie de Goethe, et, ravi, je la mets en musique... Le sujet en est : « Le mendiant (de *Wilhelm Meister*, je crois). Le mendiant peut chanter ma musique sans scrupule, me semble-t-il [1]. »

Voilà donc Moussorgsky parvenu au point essentiel : il a du peuple une vision exacte et consciente. Le dandy si bien dépeint par Borodine a disparu : la dernière phrase citée l'atteste de façon convaincante. Humble désormais lui-même — jusqu'à la fin de sa vie il ne connaîtra plus l'aisance — l'artiste est presque entièrement dans l'état d'esprit qui lui permettra de chanter, comme nul ne le fit jamais, les innocents, les pauvres et les désespérés.

Car tel est le seul but qu'il se proposera pendant la belle période créatrice qui commence à cette date et durera jusqu'au moment où la misère physiologique affaiblira ses facultés.

1. Cette romance n'a pas été publiée.

Moussorgsky ne se préoccupera jamais de beauté pure : il ne verra la beauté que dans la vérité ; sa seule ambition sera de créer par son art une fidèle image de la vie, sans embellissements.

Il semble que l'éducation musicale très incomplète qu'il reçut ait été favorable entre toutes à la poursuite de ce but, un peu exclusif, dirait-on volontiers, si quelques chefs-d'œuvre que Moussorgsky a produits ne venaient servir de preuve qu'il était possible, par là, d'atteindre la beauté suprême. L'instruction technique de Moussorgsky est restée fort rudimentaire : on a vu qu'il ne commença que très tard à apprendre la théorie musicale, et n'en apprit que fort peu. Il est inadmissible que les circonstances seules l'aient empêché d'acquérir une culture plus étendue : il vivait au milieu de musiciens instruits, et continuera d'en fréquenter : par exemple, M. Rimsky-Korsakow, théoricien émérite et doué d'une science presque sans limites. De plus, il était d'une humeur à ne s'orienter que selon sa vocation artistique : on l'a vu renoncer, sans hésitation, à sa carrière d'officier. Nul doute que s'il l'avait voulu, il aurait trouvé le temps et l'occasion d'apprendre à fond le métier de compositeur. S'il ne le fit pas, ce fut en raison même des idées qu'il avait dès lors sur l'art musical et

sur le but de la musique, idées qui ne feront que se confirmer par la suite. Il comprit probablement, par intuition, que les habitudes de style acquises par le travail méthodique pèsent sur l'indépendance de la pensée musicale, — ce qui est vrai dans une large mesure ; cependant le véritable génie reconquiert toujours la liberté, s'il se propose de le faire — et que la stylisation artistique, nécessaire à la beauté pure, serait un obstacle à l'obtention de l'absolu réalisme qu'il entrevoyait. Tout au moins son mot sur la symphonie de Schumann montre-t-il, par l'exagération manifeste qui s'y remarque, l'antipathie de Moussorgsky contre tous les procédés de « développement[1] ».

A voir les œuvres de sa maturité, on ne peut s'empêcher de penser qu'étant donné l'idéal qu'il se proposait, il n'avait pas tout à fait tort : ce que ces œuvres contiendront de caractéristique et d'excellent proviendra toujours en partie du fait que, n'ayant aucune habitude de pensée ou d'écriture acquise, aucune formule toute faite à sa disposition, il devra à chaque occasion refaire en soi le processus tout entier de la conception et de la réalisation. Un ensemble

1. Cependant, il est alors assez difficile de comprendre le reproche que Moussorgsky fit à l'*Andante* de Mendelssohn, de n'être pas « symphonique ».

de notes ne devient jamais, dans sa musique, un signe.

*
* *

Une fois revenu à Saint-Pétersbourg, Moussorgsky vécut pendant trois ans avec cinq camarades, formant, selon une habitude alors assez fréquente en Russie, une « commune ». Chacun des six avait une chambre privée ; ils se réunissaient le soir pour lire, discuter. « Tous ces jeunes gens étaient intelligents, instruits, et ne voulaient point rester oisifs au point de vue intellectuel. Ils méprisaient la vie de sybarites que menaient alors la plupart des adolescents russes. Ils avaient jusque-là vécu avec leurs familles, mais estimaient bon d'adopter une autre existence », dit Stassow. Cette existence nouvelle enthousiasma Moussorgsky, et, selon Stassow, exerça sur son esprit une heureuse et durable influence. C'est au surplus un trait bien particulier de sa nature, qu'il se laissera toujours beaucoup influencer par les amis au milieu desquels il vivra. Le plus grand nombre de ses œuvres lui furent suggérées soit par Stassow, soit par d'autres conseillers ; on verra même, par exemple, *Boris Godounow* subir d'importantes modifications sur l'avis de Nikolsky.

Dans quelle mesure cette docilité lui fut-elle favorable, et dans quelle mesure nuisible ? Il est bien difficile de répondre à cette question. Certes, les seules influences qui purent agir sur lui étaient celles qui le poussaient dans le sens de son instinct : il était d'esprit assez entier pour ne renoncer à aucune de ses idées propres. Mais là justement était le danger : la conception qu'il se faisait de l'art était trop absolue, trop restrictive surtout, et les propos de ses fidèles ont pu contribuer à l'empêcher d'acquérir un sentiment moins étroit, à lui faire prendre même ses défauts pour des qualités [1]. D'autre part, bien hardi qui oserait prétendre que les qualités de Moussorgsky — et quelles splendides qualités ! — ne sont point inséparables de ses défauts même.

Il reste vrai — et c'est le seul point qui importe ici — que jamais artiste n'a été plus souvent conseillé, aidé, guidé ; et que la part prise par certains amis de Moussorgsky à l'éclosion de ses œuvres est quelquefois considérable. Mais cela est bien peu de chose au prix de ce que Moussorgsky a tiré de son propre fonds.

A peine avait-il commencé à participer à la vie

1. Stassow, notamment, se montre, sur la question du « réalisme » artistique, intransigeant à l'excès. Ainsi, dans sa biographie de Moussorgsky, il expédie, avec un mot négligent, l'admirable suite *Sans Soleil*.

de la « commune » qu'il se trouva fort gêné par le manque d'argent. Faute d'autres ressources, il se vit forcé de passer une partie de son temps à traduire en russe des comptes rendus de grands procès criminels.

Ce fut dès le début de sa vie à la « commune » qu'il entreprit la composition d'un opéra d'après la *Salammbô* de Flaubert, dont une traduction russe, récemment parue, avait été lue et très admirée par les camarades. Il travailla à cette œuvre longtemps et assidûment, écrivant texte et musique ; ce n'est qu'à la fin de 1864 qu'il l'abandonna, après en avoir composé d'importantes parties. L'examen du seul chœur qui en ait été publié, le fait aussi que Moussorgsky put utiliser dans d'autres partitions à peu près tout ce qu'il avait écrit de celle-ci, montrent que l'auteur était en grand progrès.

L'année 1864 est d'ailleurs celle où il écrivit les deux premières des mélodies bien représentatives de son génie. L'une, *La Nuit*, très classique d'allure et de caractère lyrique, idéaliste, véritable *lied* en somme, contient de ces harmonies très libres, très expressives, par où se signalera désormais si souvent la musique qu'il écrira. L'autre, *Kallistrate*, inaugure la série des chants de caractère réaliste, national et populaire, où il mettra le meilleur de son

génie, où ses facultés d'observation et son instinctive puissance d'expression se donneront libre carrière. Plus encore que *La Nuit*, *Kallistrate*, par l'esprit comme par le style musical, marque une date importante dans l'évolution de la pensée créatrice de Moussorgsky [1].

En effet, l'année suivante, fut composée dans le même caractère populaire une mélodie qui doit être comptée au nombre des purs chefs-d'œuvre, la berceuse : *Dors, fils de paysan*. Cette page pathétique et élevée fut dédiée par Moussorgsky à la mémoire de sa mère qui venait de mourir. A peu près en même temps, il écrivit deux petites pièces de piano sous le titre collectif *Souvenirs d'enfance* : *Niania* [2] *et moi*, — *Première punition* (*Niania m'enferme dans le cabinet noir*), en tête desquelles il inscrivit la même dédicace. Au même titre que la *Berceuse*, il considérait, dit Stassow, ces pièces comme très caractéristiques de son orientation nouvelle. « Cela commence par étonner un peu, ajoute le biographe, car elles sont très médiocres ; et Moussorgsky le comprit fort bien, car il ne les publia jamais, et n'acheva même point la seconde. A

1. *Kallistrate* ne fut publié qu'en 1883, avec d'autres œuvres posthumes. *La Nuit* parut en 1871 ; Moussorgsky en orchestra l'accompagnement en 1868.

2. Nourrice.

tout prendre, on s'explique pourtant le prix qu'il y attachait, comme le montre la dédicace. En l'espèce, plutôt que les qualités de la réalisation, c'était la nouveauté de la tendance qui importait : pour la première fois, il s'essayait à reproduire par la musique la vie telle qu'il l'avait vue et sentie ».

Cette éclosion du génie de Moussorgsky se produisit précisément à l'époque de la plus féconde activité de la nouvelle école russe. Dargomyjski, conscient d'un idéal nouveau de vérité dramatique, travaillait à la partition de son *Convive de Pierre* qui devait exercer sur ses jeunes collègues une si décisive influence. Balakirew avait fondé, avec Lomakine, une école gratuite de musique, où se donnaient des concerts symphoniques en partie consacrés aux œuvres des jeunes Russes. Il prêchait d'exemple par ses compositions, prodiguait les bons conseils et les encouragements, recueillait les belles mélodies populaires dont la musique russe s'inspira, « entraînait tous ses camarades par sa flamme », comme l'a dit Stassow. Ce fut grâce au jeune maître que Borodine, comme Moussorgsky, décida de pratiquer la composition autrement qu'en amateur : à ce moment-là, il écrivait ses premières mélodies, et achevait sa Symphonie en *mi* bémol. M. Rimsky-

Korsakow, revenu d'un voyage de circumnavigation, se préparait à ne plus faire que de la musique et rapportait à Balakirew sa Symphonie en *mi* majeur. M. César Cui, tout en produisant nombre d'œuvres musicales, affirmait et propageait, par ses écrits, les idées nouvelles. Au milieu des amis réunis auprès de Balakirew, Moussorgsky apprenait chaque jour à mieux comprendre, à mieux aimer la musique.

A cette époque l'influence de Balakirew, semble-t-il, fut surtout d'ordre général : c'est-à-dire qu'après les leçons d'analyse et de construction formelle de 1857-58, il put donner à Moussorgsky des conseils relatifs à l'écriture et à l'orchestration. Mais il était, artistiquement, le contraire d'un réaliste, et s'orienta vers les formes supérieures de la stylisation artistique ; Moussorgsky ne suivit pas la même voie.

Au contraire, Dargomyjski continua toujours d'agir sur Moussorgsky, par suite des foncières affinités de tempérament qui existaient entre les deux artistes. « Je veux que le son exprime directement la parole. Mon intention n'est pas de réduire, au profit des dilettanti, la musique à un jeu. Je veux la vérité : voilà ce que ces gens ne comprendront jamais. » Ainsi s'exprimait volontiers l'auteur du *Convive de Pierre*. Moussorgsky ne dira ni ne fera guère

autre chose. Leurs œuvres respectives n'offrent cependant pas de très manifestes analogies de fait, mais procèdent de tendances étroitement apparentées. Moussorgsky, dont la nature était moins disciplinée que celle de Dargomyjski, et la sensibilité plus aiguë et plus vivace, s'exprimera en une langue musicale instinctive, protéiforme, quoique inspirée d'un principe constant, et dont les caractéristiques essentielles ne peuvent être rattachées à aucun modèle antérieur.

Privé d'argent, le compositeur avait dû accepter, dès 1863, un médiocre poste administratif, obtenu grâce aux soins d'un ami, Opotchinine, excellent chanteur amateur, qui fréquentait chez Dargomyjski et à qui M^me^ Moussorgsky, avant de quitter Pétersbourg, avait recommandé son fils.

Vers la fin de l'été 1865, Moussorgsky fut de nouveau atteint, gravement, de sa maladie nerveuse. Après quelque résistance, il écouta le conseil que lui donnèrent son frère et sa belle-sœur de renoncer à la « commune » et partit pour la campagne, à Minkino, où jusqu'en 1868 il passa une partie de sa vie en famille, retrouvant une meilleure santé dans ce milieu favorable entre tous au développement de son esprit créateur.

Dès les premiers temps de son séjour à Min-

kino, il eut l'occasion de composer une mélodie extraordinairement réaliste qui, si elle ne l'emporte pas en beauté sur la *Berceuse du Laboureur* écrite presque en même temps, évoque avec une égale fidélité, de façon plus graphique peut-être, l'âme fruste du paysan russe. Ce qu'il importe de remarquer, ce sont les circonstances qui conduisirent Moussorgsky à écrire cette page. Voici le récit que lui-même en fit à Stassow.

Un jour, de sa fenêtre, il vit et entendit un malheureux idiot prier longuement d'amour une belle villageoise, tâcher de l'apitoyer, quoiqu'il rougît de se savoir infirme et laid, et comprît fort bien qu'aucun amour, aucune joie ne pouvaient exister pour lui. Moussorgsky fut profondément ému. Le type de l'innocent, la scène tout entière se gravèrent en son esprit, lui suggérèrent des modes d'expression aussi originaux que propres à faire revivre, dans tout son caractère passionné et fruste, ce typique tableau. Il écrivit lui-même les paroles selon le rythme monotone, obsédant, qui l'avait frappé, en accentua encore, par la musique, l'allure haletante et pressante. Le processus de composition, bien spécial, se borna, comme on peut le voir, à une simple reproduction artistique, plutôt que d'être un commentaire personnel de musicien-poète : ce qui reste bien conforme aux préoccupations réalistes de Moussorgsky.

L'année 1866 fut pour le compositeur peu chargée d'événements. Il partagea son temps entre la campagne et Saint-Pétersbourg où il continua de fréquenter Balakirew et son groupe. C'est chez Stassow que Mme Chestakow, la sœur de Glinka, le rencontra. Elle a laissé sur lui les intéressants souvenirs que voici : « Lorsque je vis Moussorgsky pour la première fois, c'était un brillant officier de 27 ans du régiment Préobrajensky[1]. Dès notre première rencontre, je fus frappée par son extrême douceur et par l'aimable urbanité de ses manières. Pendant les quinze ans que je l'ai vu constamment, je n'ai jamais pu constater chez lui, dans ses plus dures épreuves, la moindre mauvaise humeur, jamais je n'ai entendu un mot acerbe ; et, lorsque je lui en témoignais mon étonnement, il me répondait toujours : « C'est à ma mère que je le dois : c'était une sainte »... Moussorgsky et Rimsky-Korsakow étaient très liés. Ils demeuraient fort loin l'un de l'autre, et venaient un peu plus tôt à nos réunions pour pouvoir causer en tête-à-tête. Rimsky-Korsakow se mettait au piano et jouait ses compositions des derniers jours ; Moussorgsky écoutait avec attention, puis faisait ses

1. Mme Chestakow s'est trompée : on se rappelle que Moussorgsky avait démissionné depuis huit ans.

remarques. Alors Rimsky-Korsakow arpentait la chambre nerveusement, tandis que Moussorgsky, très calme, jouait du piano. Peu après, Rimsky-Korsakow s'approchait de son ami, écoutait ses observations et souvent se rendait à ses avis[1]. »

Moussorgsky se préoccupa de perfectionner son écriture orchestrale, et, à la fin de l'année, il avait presque achevé un grand chœur avec accompagnement d'orchestre, *La Défaite de Sennachérib*, qui est assez peu significatif. En février 1867, Balakirew en dirigea la première audition, à un concert de l'École gratuite de musique de Saint-Pétersbourg.

En 1867, Moussorgsky instrumenta son *Intermezzo*[2], qu'il dédia à Borodine, et composa un grand tableau symphonique, *La Nuit sur le Mont-Chauve*, qu'il remaniera plusieurs fois. Il donna la même année de multiples preuves d'activité, composant nombre de mélodies, réduisant pour piano à deux mains, en vue des réunions musicales qui avaient lieu chez ses amis Opotchinine, des fragments de quatuors de Beethoven :

1. L. Chestakow : *Souvenirs*. Fragments traduits par Mme Olénine d'Alheim dans la *Revue internationale de musique* du 1er août 1898.

2. Ce fut pour lui l'occasion d'y pratiquer quelques retouches peu importantes, mais heureuses.

Scherzo, Adagio et Finale de l'op. 131, Scherzos des op. 59 et 135.

Parmi ses plus typiques productions de 1866-1867, il faut signaler son *Hopak* (pour piano et chant), une de ses pages les plus « réalisées »; *Le Séminariste* qui, comme *Kallistrate*, constitue une sorte d'humoristique silhouette en musique, mais du genre purement caricatural[1]; *Le Classique*, encore une caricature, et surtout une satire dirigée contre le critique réactionnaire Famyntsine; une exquise page, tableau de genre et d'humour achevé, *Le jardin près du Dôn*; enfin, *La Pie* et *Le Polisson*, deux mélodies également fort réalisées : la première, d'un esprit purement fantaisiste, assez exceptionnel dans l'œuvre de Moussorgsky; la deuxième, un caractéristique croquis de mœurs russes, mais très stylisé au point de vue musical. La plupart des pièces écrites par Moussorgsky à cette époque sont d'ailleurs encore de véritables chansons, plus ou moins construites et non dénuées de lyrisme.

L'année 1868, que Moussorgsky passa en grande partie à la campagne, dans les meilleures conditions possibles pour travailler, fut une des mieux remplies de sa carrière artistique. Séduit

1. *Le Séminariste*, interdit par la censure russe, fut publié à Leipzig en 1870.

par la verve, par le caractère national et réaliste d'une comédie de Gogol, *Le Mariage*, il décida de la mettre en musique, sans la transformer en libretto conventionnel, de façon que la musique vînt accentuer les qualités primitives du texte, que l'ensemble fût quelque chose de tout à fait nouveau et, selon l'ambition de Moussorgsky, l'exacte reproduction artistique de la vie.

Il travailla au *Mariage* avec enthousiasme. Le 3 juillet 1868, il écrivait à M. César Cui :

« Mon cher César, bonjour ! Voici que je me suis mis au vert, *en forme et matière*. Je bois du lait et reste toute la journée au grand air... Le premier acte du *Mariage* se divise en trois tableaux... Selon vos conseils et ceux de Dargomyjski, j'ai réussi à en extraire l'essentiel, et considérablement simplifié ce que je vous avais montré. J'ai trouvé pour Podkolessine une phrase orchestrale très réussie, qui fait on ne peut mieux mon affaire pour la scène de sa demande en mariage. Dargomyjski, je crois, en est enchanté... Le deuxième tableau est actuellement esquissé en brouillon : « Le chien ment » et « Les cheveux blancs » sont bien venus. Je crois que cette petite scène n'est pas mauvaise, et intéressera... Je voudrais bien que ce premier acte fût achevé pour l'hiver. Alors nous pourrons juger et projeter. Kotchkarew *sera fait*

spécialement pour vous, mon cher. Dites à votre chère femme que la scène avec Thécla (la marieuse) est réussie : elle en sera contente. Je lui sais gré de s'intéresser à ma téméraire entreprise. Maintenant, contre ma coutume, je commence le brouillon, quoique n'ayant point d'instrument. »

Post-scriptum du 10 juillet : «... J'ai fini le premier acte.., au lieu de trois scènes, il en est venu quatre : il le fallait[1]. »

A l'automne, quand Moussorgsky revint à Saint-Pétersbourg, ce premier acte fut exécuté aux réunions musicales du petit cercle d'amis; Dargomyjski se chargea du rôle de Kotchkarew; Moussorgsky, de celui de Podkolessine; Mlle Nadejna Pourgold, la future Mme Rimsky-Korsakow, tenait le piano. A cette représentation, l'œuvre conquit l'unanimité des suffrages par ses qualités de comique et de naturel.

Outre le premier acte du *Mariage*, Moussorgsky avait composé, cette année-là, quelques belles mélodies : *L'Orphelin*, une page d'un réalisme poignant, qui peut être rapprochée de *Savichna ;* la *Berceuse d'Eremouchka*, expression nouvelle et forte de cet esprit de résignation propre au paysan russe, que le compositeur avait

1. Voir p. 165, d'autres extraits de lettres relatifs au *Mariage*.

déjà évoqué dans la *Berceuse du Laboureur* et, sous un aspect moins tragique, dans *Kallistrate* ; la première des originales et savoureuses pièces qui formeront le recueil *La Chambre d'enfants*. Dargomyjski, à qui cette pièce fut dédiée, en reconnut d'emblée l'originalité et la saveur, et engagea vivement Moussorgsky à continuer la série. Mais Moussorgsky n'écrivit encore, pour l'instant, qu'une gracieuse *Chansonnette enfantine*, qui fut publiée à part, en 1871. Il allait s'adonner tout entier à la composition d'un drame musical sur un sujet tiré de l'histoire de Russie, *Boris Godounow*.

*
* *

A l'automne, il s'était installé à Saint-Pétersbourg, chez ses amis Opotchinine, avec lesquels il vécut jusqu'en 1870, et qui lui furent toujours dévoués. Il avait troqué son poste administratif et dépendait désormais du ministère des domaines de l'État. Il conserva jusqu'en 1879 ce nouvel emploi, qui lui laissait journellement un assez grand nombre d'heures de loisir. Ce fut encore une des périodes les plus heureuses de sa vie : il travaillait activement et vivait entouré d'amis, qui appréciaient ses efforts novateurs et lui prodiguaient leurs encouragements.

L'idée de chercher la matière d'un drame musical dans le *Boris Godounow* de Pouchkine fut donnée à Moussorgsky par un ami, le professeur Nikolsky, qu'il avait connu chez la sœur de Glinka, M^me^ Chestakow. Le compositeur en fut tellement séduit, qu'il renonça immédiatement à continuer son *Mariage*, quoique la préparation du deuxième acte fût très avancée, et, dès septembre 1868, commença la nouvelle besogne. Il travailla avec une rapidité inouïe : au milieu de novembre, le premier acte était achevé, et, un an plus tard, la version primitive de l'œuvre était complète. Il en fit l'orchestration durant l'hiver de 1869-1870. Le 13 juin, il écrivait à M^lle^ Alexandra Pourgold, sœur de Nadejna et comme elle assidue aux réunions musicales du groupe : « J'ai été voir le directeur des théâtres ; il m'a dit qu'il ne pouvait rien donner de nouveau cette année ; d'ailleurs il est possible qu'on me convoque au milieu d'août, ou bien au commencement de septembre, pour terroriser ces Messieurs avec *Boris*. »

Cette première version était beaucoup plus courte que la définitive ; pour la réaliser, Moussorgsky avait adopté, telles quelles, plusieurs des scènes principales de l'œuvre de Pouchkine, en avait modifié d'autres, et, enfin, écrit lui-même une grande partie de son texte. A mesure que

les diverses parties étaient composées, Moussorgsky venait les exécuter au piano devant ses amis. Il en chantait lui-même presque toute la partie vocale, M^lle^ Alexandra Pourgold se chargeant des rôles de femme. L'enthousiasme provoqué par cette œuvre originale et puissante fut, dit Stassow, unanime ; chacun en reconnut la grandeur et la nouveauté. Dargomyjski n'entendit jamais que le premier acte et la scène à l'auberge[1] ; il déclara avec émotion que Moussorgski était allé plus loin que lui.

Cependant, tous les amis étaient d'accord pour faire à l'œuvre une critique : les quatre actes dont elle se composait alors, quoique remplis de beautés, paraissaient à de certains égards incomplets : l'élément féminin, notamment, n'y jouait presque aucun rôle[2]. Moussorgsky refusa énergiquement d'admettre la justesse de ces observations. Mais, à l'automne de 1870, il fut forcé de céder : la direction des théâtres refusa *Boris Godounow*, parce que la pièce contenait trop de

1. Il mourut en 1869.

2. Voici le plan de la version primitive : 1, La foule attend l'élection de Boris au trône. Le couronnement de Boris. — 2, La cellule de Pimène. — 3, Scène à l'auberge. — 4, Boris avec ses enfants et avec Chouïsky. — 5, Scène de la Douma et mort de Boris. — 6, Les paysans révoltés et entrée de l'usurpateur. Encore certaines de ces scènes furent-elles considérablement développées lors des remaniements, surtout la troisième et la quatrième.

chœurs et d'ensembles, et que la brièveté des rôles des principaux personnages se faisait par trop sentir. Moussorgsky entreprit dès lors la série des remaniements grâce auxquels son *Boris Godounow* prit la forme sous laquelle il nous est parvenu.

Il composa, encore en 1870, une nouvelle satire musicale, beaucoup plus développée que son *Classique*, et qui s'intitule *Le Guignol*[1]. Il y ridiculisait les principaux adversaires de la nouvelle école russe et de la musique moderne en général : le compositeur critique Serow ; Zaremba, le directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg ; le critique Fif (Théophile) Tolstoï ; et de nouveau Famyntsine, déjà caricaturé dans *Le Classique*. Ce libelle en musique, spirituel et mordant sans être haineux, parut à un moment où les disputes entre les deux camps étaient fréquentes autant que vives ; le succès en fut immense et les victimes du satiriste, nous dit Stassow, furent les premières à rire, de bon cœur. Au point de vue musical proprement dit, *Le Guignol* n'offre aucun intérêt particulier, sauf de représenter un genre insolite, créé de toutes pièces par Moussorgsky,

1. Le vrai sens du titre russe est le *Théâtre Optique* : il s'agit d'une exhibition de marionnettes grotesques, et non pas, comme on le croit ordinairement, des propos d'un spectateur des galeries supérieures du théâtre.

et d'être très réussi dans les limites de son objet spécial. Il n'en est pas de même des quatre nouvelles pièces de la série *La Chambre d'enfants*, que Moussorgsky, suivant le conseil donné avec beaucoup d'insistance par Dargomyjski, avait achevées avant la fin de la même année. Ce sont : *Dans le coin*, *Le Hanneton*, *Berceuse de la poupée*, *Prière du soir*. Le réalisme scrupuleux en atteste l'extrême sensibilité de l'imagination de Moussorgsky, et la minutie même de la reproduction artistique y a pour conséquence de restituer intact tout le charme du sujet. Rien qui caractérise mieux le tempérament de Moussorgsky, rien de plus représentatif de son idéal de véracité, comme de la forme particulière d'interprétation artistique qui en résulte.

L'année 1871 fut tout entière occupée par les remaniements de *Boris Godounow*. Moussorgsky avait cessé d'habiter avec la famille Opotchinine, et pris, en commun avec M. Rimsky-Korsakow, un appartement où les deux amis travaillèrent désormais, chacun de son côté (M. Rimsky-Korsakow composait alors *La Pskovitaine*).

Selon les avis de ses amis, et en particulier de W. Stassow et de l'architecte Victor Hartmann, Moussorgsky écrivit nombre de scènes supplémentaires pour *Boris*, et d'additions aux scènes

déjà existantes. Tout le troisième acte (scènes dans le palais de Mnichek) ; le début du deuxième tableau du premier acte (l'auberge ; chanson de la cabaretière) ; la majeure partie de la première scène du second acte, ainsi que les épisodes de la pendule et du perroquet, furent ainsi composés et incorporés à la partition : la scène dans la cellule de Pimène fut amplifiée, et Moussorgsky y intercala une phrase chorale d'un grand effet. Enfin, dès 1870, sur le conseil de Nikolsky, il avait décidé de terminer la pièce, non point par la mort de Boris, mais par la révolte du peuple, l'entrée triomphale de l'usurpateur et la plainte de l'innocent sur les malheurs de la Russie (c'est-à-dire l'avant-dernière scène, un peu retouchée, de la version originale). C'était-là une modification d'importance capitale, essentiellement conforme à l'esprit de l'œuvre, et par surcroît d'un très grand effet, quoique (ou parce que) en opposition formelle avec la routine du théâtre.

En somme, il est très heureux que Moussorgsky ait eu la main forcée : car, sous sa forme définitive, *Boris Godounow* est incontestablement supérieur à ce qu'il pouvait être d'abord, en dépit de quelques additions plus ou moins satisfaisantes.

Durant l'hiver 1871-72, les auditions privées

de l'œuvre se renouvelèrent tant aux réunions intimes que dans quelques maisons amies, entre autres chez le chef de la section des décors et costumes du théâtre, M. Loukachewitch.

Ce même hiver, le directeur de l'Opéra, M. Guédéonow, imagina d'engager Moussorgsky, Borodine, Rimsky-Korsakow et César Cui à écrire chacun une partie d'un grand opéra féerique, *Mlada*, qu'il se proposait de monter de somptueuse façon. Moussorgsky eut à faire, pour sa part, quelques scènes de caractère populaire, une marche pour accompagner le cortège des princes slaves, et une grande scène fantasmagorique, « l'offrande au bouc noir sur le Mont-Chauve ». (Ce dernier sujet lui fournit l'occasion d'utiliser, avec quelques modifications, son poème symphonique de 1867, qu'il devait, d'ailleurs, encore transformer ultérieurement.)

La composition de *Mlada* occupa Moussorgsky presque jusqu'à la fin de l'hiver 1871-1872. La partition de l'œuvre une fois complètement terminée, et la préparation des décors et costumes déjà fort avancée, M. Guédéonow, faute de capitaux, dut renoncer à poursuivre son entreprise, et les compositeurs en furent pour leur travail[1].

1. Moussorgsky avait d'ailleurs utilisé pour *Mlada* de

A peine Moussorgsky avait-il fini de s'occuper de *Mlada* que Stassow lui proposa un nouveau sujet de drame musical. « Il me semblait, raconte le biographe, que l'antagonisme de la vieille Russie et de la Russie nouvelle, la disparition de la première et l'avènement de la seconde, seraient une riche matière ; Moussorgsky fut de mon avis... Il se mit à l'ouvrage avec ardeur. Etudier l'histoire de la secte des *Raskolniky*, (vieux croyants), des vieux Russes et en général toutes les chroniques du XVII^e^ siècle était un labeur énorme. Les nombreuses et souvent très longues lettres qu'il m'écrivit à cette époque sont remplies de détails sur ses études, de discussions sur la composition de l'opéra, les caractères, les scènes. Les meilleures parties de l'œuvre furent écrites de 1872 à 1875. »

En février 1873, on représenta enfin, au théâtre Marie (ce fut pour le bénéfice du régisseur, M. Kondratiew) trois fragments de *Boris Godounow* : l'auberge, le boudoir de Marina Mnichek, la scène à la fontaine. Quelques jours auparavant, Moussorgsky avait écrit à Stassow : « En route pour le jugement ! Quel bonheur de pen-

fragments d'œuvres antérieures. La marche, qu'il écrivit spécialement, fut publiée en 1880, avec quelques changements et sous le nom de *Marcia alla Turca*. M. Rimsky-Korsakow a repris la donnée de *Mlada* pour en faire une de ses plus belles œuvres lyriques.

ser que nous voilà sur la sellette, tout pleins de *Khovanchtchina*, cependant qu'on nous juge pour *Boris*. On nous dira : « Vous avez foulé aux pieds les lois divines et humaines. » Nous répondrons : « Oui ! », et ajouterons mentalement : « Vous en verrez bien d'autres ! » On croassera : « Vous serez oubliés bien vite et pour toujours ! » Nous répondrons : « *Non, non et non, Madame !* »

Malgré ce pronostic plaisamment pessimiste, le succès des trois scènes fut complet. Le chanteur Pétrow avait tenu d'admirable manière le rôle de Varlaam, et de même Mme Léonowa celui de la cabaretière. Moussorgsky fut très fêté. Dès le lendemain une admiratrice lui envoyait une couronne de fleurs, la première qu'il eût reçue de sa vie.

Quelques mois plus tard, les répétitions de *Boris Godounow* commencèrent au théâtre, et le 24 janvier 1874 eut lieu la première représentation[1].

*
* *

Ce fut le moment le plus triomphal de la vie

1. C'est à ce moment que fut prise la dernière en date des photographies de Moussorgsky (le 9 janvier) ; on en trouvera la reproduction dans la biographie du compositeur par M. Pierre d'Alheim.

de Moussorgsky. En 1873 avait paru *La Chambre d'Enfants*, qui devint tout de suite populaire [1]. Liszt, enchanté de l'œuvre, déclarait vouloir la transcrire pour piano seul, et dédier une composition à l'auteur. Moussorgsky témoigna par la lettre suivante (à Stassow) la joie que lui avait causée un si précieux suffrage : « Liszt me stupéfie ; cela est incroyable ! Que je sois ou non un sot en musique, je n'ai pas été sot, paraît-il, dans *La Chambre d'Enfants* : parce que comprendre les enfants, les considérer comme des êtres d'un monde original, et non comme d'amusantes poupées, ne doit point classer un auteur parmi les sots. Je n'aurais jamais pensé que Liszt, si fervent de sujets colossaux, pût sérieusement comprendre et apprécier *La Chambre d'Enfants* ; voire, en être transporté. »

A la représentation de *Boris Godounow* [2], Moussorgsky put éprouver une satisfaction complète. La jeune génération tout entière reconnut la haute signification, l'originalité profonde de l'œuvre, et fut secouée d'enthousiasme. « Vingt représentations consécutives eurent lieu devant

1. La première édition ne comprenait que cinq pièces : les deux dernières sont posthumes.

2. Voici quels furent les créateurs des principaux rôles :
Marina : Mme Platonova. Boris : M. Melnikow. Dimitri : M. Komissarewsky. Pimène : M. Vassiliew. Varlaam : M. Pétrow.

des salles combles. Souvent, des troupes de jeunes gens chantaient, la nuit, par les rues, sur les ponts de la Néva, les chœurs de la partition[1]. »

Par contre, la critique formula nombre d'objections du genre de celles par quoi, dans tous les pays et à toutes les époques, elle accueille toute œuvre véritablement originale. « Elle reprocha à Moussorgsky son ignorance de la grammaire musicale, sa grossièreté, son manque de goût, déclarant par surcroît que les passages les plus achevés restaient dans le style de l'opéra ordinaire : par exemple le récit enfantin « Notre perroquet s'était perché... », ou le trio final de la scène à la fontaine[2]. »

Stassow raconte encore que la première représentation de *Boris Godounow* suscita dans les milieux bien pensants une fureur sans égale, qui se manifesta notamment par un trait fort mesquin : un groupe de jeunes admiratrices devait offrir à Moussorgsky, dans le théâtre même, quatre couronnes ornées de diverses inscriptions : « Gloire à toi pour *Boris !* » — « Vers de nouveaux rivages. » On s'arrangea de manière à intercepter le passage, et force fut aux enthou-

1. Stassow. *Op. cit.*
2. *Ibid.*

siastes, déçues, d'attendre le lendemain pour porter les couronnes au domicile du compositeur.

Peu après les représentations de *Boris Godounow*, Stassow suggérait à Moussorgsky de composer une nouvelle satire musicale, *L'écrevisse*, où fussent tournés en ridicule les critiques rétrogrades. Le projet plut tout d'abord à Moussorgsky. Bientôt même une partie de la pièce fut composée ; après quoi, vu l'urgence d'autres travaux plus sérieux (et principalement, de *Khovanchtchina*) il n'en fut plus question.

Au printemps de 1874 eut lieu, à l'Académie des Beaux-Arts, une exposition posthume de dessins et aquarelles de l'architecte Victor Hartmann, un des meilleurs amis de Moussorgsky. Le compositeur, très affecté, voulut, en manière d'hommage à la mémoire de Hartmann, « dessiner en musique » les meilleurs de ses croquis. Il en résulta la suite de pièces de piano intitulée *Petits tableaux d'une Exposition*, qui est à coup sûr, avec *La Nuit sur le Mont-Chauve*, ce que Moussorgsky a produit de plus significatif comme musique instrumentale[1].

C'est à la même date qu'appartient un important remaniement de la *Défaite de Sennachérib*.

1. Les *Tableaux d'une Exposition* ne furent publiés qu'en 1886. Le manuscrit porte la date du 22 juin 1874.

De 1874 à 1875, Moussorgsky occupa le même appartement qu'un de ses amis, le comte Golenichtchew-Koutousow, qui devait exercer sur son esprit une influence marquée, et lui inculquer des pensées idéalistes et mystiques toutes nouvelles, avec, par contre-coup, des tendances moins expressément réalistes. Golenichtchew-Koutousow était un poète de réel talent; Moussorgsky lui emprunta les textes de plusieurs mélodies qui comptent au nombre de ses plus belles. La première en date, écrite à l'automne de 1874, offre cette particularité d'avoir été, comme les *Tableaux d'une Exposition*, inspirée par une œuvre de peintre : en l'espèce, le fameux tableau de Verechtchaguine représentant un cadavre oublié sur un champ de bataille[1].

La vue de cette scène inspira au comte Golenichtchew-Koutousow une courte et pathétique poésie, que Moussorgsky mit en musique. Mais, tandis que les *Tableaux d'une Exposition* visent bien à être, dans toute la mesure du possible, des représentations graphiques, *L'Oublié* n'est pas autre chose que l'expression poétique et musi-

1. Le tableau fut détruit par son auteur, à la suite d'une parole de l'empereur Alexandre II, interprétée comme un blâme ; ou peut-être par simple déférence. Une conséquence fâcheuse de ces événements fut de retarder la publication de la Ballade de Moussorgsky : elle ne parut que longtemps après la mort du compositeur, en 1887.

cale de l'émotion que provoque le sujet. C'est une page d'une sobriété, d'une intensité magistrales.

La même année, Moussorgsky mit en musique d'autres poésies du même auteur, six pièces formant une suite intitulée *Sans Soleil*, qui est bien l'œuvre la plus idéaliste, la plus subjective, la plus uniquement lyrique qu'il ait jamais écrite : un chef-d'œuvre, d'ailleurs.

Il semble que Moussorgsky, sentant déjà sa force créatrice s'affaiblir, se hâte désormais de produire le plus possible. Sans abandonner la composition de *Khovanchtchina*, il remanie, cette même année 1874, un chœur de sa *Salammbô*, l'agrandit et en fait l'admirable scène lyrique *Yissous Navinė* (*Josue*). En 1875 paraissent trois scènes de la série *Chants et danses de la Mort* (paroles de Golenichtchew-Koutousow) : le *Trépak*, qui est une des inspirations les plus magnifiques de la littérature musicale ; la *Berceuse* (*la Mort et la Mère*), plus sobre et plus concentrée, d'une puissance presque aussi surhumaine ; l'étrange et impressionnante *Sérénade*. La série fut terminée en 1877 par *Le chef d'armée*, d'un sentiment dramatique intense, mais plus extérieur peut-être.

Ces mélodies furent écrites, paraît-il, à l'instigation de Stassow, qui conseilla à Moussorgsky

de continuer à exploiter la même donnée en évoquant la mort d'un moine rude et fanatique dans sa cellule, d'un banni près de revoir sa patrie, d'une jeune femme heureuse et fêtée. Moussorgsky commença d'écrire ces nouvelles pièces, mais ne leur donna jamais une forme définitive. Sa santé était de plus en plus chancelante, et son esprit devenait moins lucide, quoique son énergie persistât. La composition de *Khovanchtchina* lui donnait beaucoup de peine. Pour parvenir à terminer coûte que coûte cet opéra, il résolut de modifier le plan primitif du livret, de supprimer certaines scènes et certains rôles, sans reconnaître les inconvénients de ces excessives simplifications.

En même temps, mû par le désir d'écrire un rôle de caractère Petit-Russien pour le chanteur Pétrow (créateur du Varlaam de *Boris Godounow*, et très grand ami de Moussorgsky), il entreprit de composer un autre opéra, *La Foire de Sorotchinsk*, dont le sujet était tiré d'un des plus humoristiques et plus fantastiques récits de Gogol. Moussorgsky ne réalisa guère que des fragments de cette nouvelle œuvre, où son génie aurait pu apparaître sous le même aspect comique et familier que dans *Le Mariage*. Les quelques pages écrites que l'on en connaît : esquisses du

prélude, trois chansons ou airs, et une fort savoureuse danse instrumentale, *Hopak,* ne permettent guère de porter un jugement sur l'ensemble. *La Nuit sur le Mont-Chauve* fut remaniée pour être introduite dans la partition de l'œuvre nouvelle.

Moussorgsky à partir de 1876, vécut très mélancolique. Son *Boris Godounow*, après avoir subi diverses mutilations, fut retiré du répertoire, on ne sait trop pour quelles raisons, dit Stassow. Cependant il ne perdit pas courage. Son plus grand plaisir était de participer, comme accompagnateur, à des concerts, généralement donnés en faveur des étudiants pauvres, pour lesquels il offrait son concours avec empressement. Réduit pour vivre à l'humble salaire qu'il touchait comme employé d'État, il pensa tirer quelques ressources de son talent d'accompagnement. En juin 1876 il écrivait à Stassow : « Actuellement, très actif sur le clavier, je suis convaincu que, s'il était nécessaire de me procurer le pain quotidien en « tapant », cela pourrait aller... » Malheureusement, l'expérience démentit cet espoir.

En 1877, Moussorgsky produisit, outre *Le Chef d'armée*, quelques romances assez peu significatives sur des textes d'Alexis Tolstoï. Il retoucha une de ses anciennes compositions, la *Chanson*

d'Yaréma, et en changea le titre en celui de *Dnièpr*.

L'année suivante, il fut très éprouvé par la mort de Pétrow, « l'homme qu'il aimait et estimait le plus. Il se sentait isolé et s'ennuyait[1]. » Il passa cette année dans une complète inaction. En 1879, à la suite de certains froissements, il quitta son poste officiel, et, grâce à la protection d'un ami, fut pendant quelque temps placé au département du contrôle. Cependant, il entreprit avec une cantatrice, excellente interprète de sa musique, Mme Leonova, un grand voyage dans le sud de la Russie. Les deux artistes remportèrent une série de triomphes, grâce aux concerts qu'ils donnèrent à Poltava, à Kherson, à Odessa et dans d'autres villes. Moussorgsky retrouva quelque ressort et produisit, durant ce voyage, un petit nombre de pièces de piano non dépourvues de mérite[2], ainsi qu'une *Chanson de la Puce* (d'après *Faust* de Goethe, traduction de Strougovchtchikow) qui est parfai-

1. Souvenirs de Mme Chestakow, cité par Mme Olénine (*Revue internationale de musique*, 1898).

2. Les titres donnés par Stassow et par les autres biographes pour ses pièces sont : *Baïdarki, Goursouf, Tempête sur la Mer Noire. Baïdarki*, d'après un renseignement communiqué par l'éditeur Bessel, fut le titre de la première version des Danses Persanes placées depuis dans *Khovanchtchina*. Le titre de *Tempête sur la Mer Noire* a été changé (Cf. le catalogue, pp. 242 sq.).

tement insignifiante. A son retour il eut la joie d'entendre, exécutés à un concert de l'École gratuite, sous la direction de Balakirew, des fragments de *Khovanchtchina* : la scène des *Streltsy*, la Chanson de Marfa, les Danses Persanes (novembre 1879). Durant l'hiver 1879-1880, le seul travail auquel il se livra fut de refaire et d'orchestrer la Marche des Princes de *Mlada*, qui reçut le nom de *Marcia alla Turca* et fut jouée, au début de l'année 1880, à un concert de la Société Musicale Russe. L'été suivant, il projeta de composer une grande suite pour orchestre, avec harpes et piano. Le 5 août, il écrivait à Stassow : « Les motifs en ont été recueillis par moi auprès de divers bons pèlerins de ce monde. Elle aura pour programme : depuis les côtes bulgares, à travers la Mer Noire, le Caucase, la Caspienne, Fergân jusqu'à Birma. La suite est déjà sur le chantier. » Mais il n'en réalisa jamais que de sommaires esquisses.

Durant cet été, Moussorgsky habita la campagne, chez M^me^ Leontiew ; il y travailla pour la dernière fois à *Khovanchtchina*, dont il parvint à terminer ou à peu près une rédaction provisoire pour piano et chant. De plus en plus malade, il quitta définitivement le service, et, peu de temps après, dut entrer à l'hôpital militaire Nicolas. Le peintre Répine exécuta, en

1881, un saisissant portrait qui le montre, peu de jours avant qu'il ne mourût, bouffi et ravagé par l'alcool, échevelé dans sa grande houppelande de malade ; cependant le regard y reste infiniment expressif, conscient et d'une grande douceur [1]. Un contraste frappant existe entre cette toile, dont la sincérité est évidente, et la description, par Borodine, du bel officier soigneux de 1856, voire la photographie de 1874, qui montre encore Moussorgsky sous l'aspect d'un homme rassis et soucieux d'élégance.

Les dernières semaines de sa vie furent très douloureuses, malgré la présence fréquentes auprès de son lit, des amis et des compagnon, de lutte, notamment de Balakirew qui le vit et put causer avec lui la veille même de sa mort. Enfin, le 16/28 mars 1881, jour de son quarante-deuxième anniversaire, Moussorgsky mourut. Il fut enterré dans le cimetière du couvent d'Alexandre Newsky, où en novembre 1885 un monument, œuvre de l'architecte Bogomotow et du sculpteur Gunsbourg, fut consacré à sa mémoire, grâce à l'initiative de ses collègues, amis et admirateurs.

MM. Rimsky-Korsakow, Liadow et Stassow s'occupèrent activement de faire publier les

1. Ce portrait se trouve à Moscou, galerie Trétiakow.

œuvres qu'il laissait. M. Rimsky-Korsakow notamment acheva de rédiger *Khovanchtchina* et l'orchestra : la première représentation de ce drame eut lieu à Saint-Pétersbourg, en 1885, par les soins d'un cercle d'amateurs. *Khovanchtchina* fut encore représentée en 1897 à Moscou, au théâtre Solodovnikow. Quant à *Boris Godounow*, quelques représentations de l'œuvre eurent lieu à Moscou en 1889; mais il fallut, pour qu'après cette nouvelle expérience, elle se maintînt aux répertoires, que M. Rimsky-Korsakow entreprît, non seulement d'en corriger l'écriture et l'instrumentation, mais encore d'y faire des changements considérables. Sous cette forme nouvelle, *Boris Godounow* fut repris en 1896 à Saint-Pétersbourg, et reparaît assez fréquemment sur les affiches.

Telle fut l'étrange destinée de cet artiste singulier, de ce créateur très grand, mais à coup sûr déconcertant par certains côtés. Moussorgsky paya lourdement le prix de son génie : il ne doit nous en être que plus cher. Il ne posséda peut-être point la sagesse suprême, mais ce fut une âme ardente, pleine d'effusion, qu'une lumière surhumaine éclaira souvent. Il s'est violemment séparé de tous les artistes qui, marchant dans la voie que lui niait de toutes ses forces, avaient produit des chefs-d'œuvre. N'oublions pas que

le chemin inégal, étroit, obscur par instants, mais direct, qu'il suivit avec une conviction sans seconde, l'a conduit, lui aussi, jusqu'à la beauté, jusqu'à la vie.

Le zèle qui anima sa recherche de la vérité artistique est attesté par nombre de passages des lettres qu'il écrivit à Stassow :

« Dites-moi pourquoi, lorsque j'écoute parler de jeunes artistes, peintres ou sculpteurs, je peux suivre leurs pensées, comprendre leurs opinions, leur but et j'entends rarement parler technique, sauf dans certains cas d'absolue nécessité ? Lorsqu'au contraire je me trouve avec des musiciens, j'entends rarement énoncer une pensée vivante : on les croirait sur les bancs de l'école; ils ne connaissent que technique et vocables de métier. L'art musical est-il donc si jeune, qu'il faille l'étudier de façon puérile ? » (13 juillet 1872.)

« La représentation artistique de la beauté seule, dans son acception matérielle, est une grossière puérilité, une forme rudimentaire de l'art : les traits subtils des individus et des masses, la persistante exploration de ce domaine encore mal connu, voilà le véritable devoir de l'artiste. *A de nouveaux rivages* ! Sans crainte, malgré les tempêtes, les écueils et les basfonds, *à de nouveaux rivages !* Les foules, comme

les individus, offrent toujours des traits subtils, difficiles à pénétrer, non encore saisis. Les remarquer, apprendre à les lire en les voyant, par l'observation et par l'hypothèse, les étudier à fond, en nourrir l'humanité comme d'un aliment de force, non encore connu, voilà le devoir, voilà la suprême ivresse ! » (18 octobre 1872.)

« Quand donc les gens, au lieu de faire leurs fugues et leurs trois actes obligés, ouvriront-ils les livres sages, converseront-ils de ces livres avec des sages ? — Et encore n'est-ce point là, pour l'homme moderne, la meilleure route vers l'art, ni la justification du devoir de l'artiste. La vie, partout où elle se manifeste ; la vérité, fût-elle amère ; l'audace, le franc-parler devant tous « à bout portant », voilà mon levain, voilà ce que je veux et à quoi je souhaite de ne point faillir. Voilà où je suis poussé, et tel je resterai. » (7 août 1875.)

« Quand je me rappelle certains artistes restés en deçà des barrières, ce n'est pas de la contrariété que j'éprouve, mais une écœurante hantise. Toutes les aspirations de ces gens se résument à distiller, une à une, de petites gouttes égales et mignonnes ; à cela ils se complaisent : un vrai homme en sera chagriné, ennuyé. Vas-y carrément, mon brave, en homme qui vit ! Montre-toi ; as-tu des griffes ou bien des moi-

gnons lisses, es-tu un fauve ou un amphibie ? Où es-tu ? devant la barrière. Sans intelligence, sans volonté, ces gens s'empètrent d'eux-mêmes dans les liens de la tradition ; ils en confirment la loi d'inertie, tandis qu'ils croient agir pour de bon. Tout cela serait seulement dénué d'intérêt, et dans une certaine mesure antipathique, si ces artistes n'avaient pas commencé par saisir la hampe d'un nouvel étendard, qu'ils essayent de brandir fièrement en face de l'humanité... Ils se sont donné le but vers où s'étaient efforcés les plus grands. Mais leur gantelet de fer s'est desserré, ils se sont sentis fatigués, désireux de repos. Où se reposer ? Dans le sein de la tradition. « Comme ont fait nos ancêtres, ainsi ferons-nous ! » Ils ont caché, bien caché, le glorieux étendard dans un coin secret, fermé de sept serrures et de sept portes. Ils se sont reposés et reposés. Sans étendard et sans désir, ne voyant rien et ne voulant rien voir, ils peinent à refaire le déjà fait, que personne ne leur demande. Et voilà que de temps en temps les grenouilles, coassant avec complaisance dans leurs marécages domaniaux, distribuent à ces artistes des éloges. Mais comment ne pas les louer ? Ils sont devenus des prévaricateurs sans âme ; leur fouet est un joujou d'enfant. Ils ne prennent aucun intérêt à l'essentiel de la vie.

De gens plus inutiles à l'art contemporain, on n'en trouverait même pas, je pense, dans l'empire des nuées. » (Octobre 1875.)

Que de vérités dans ces phrases à l'allure fougueuse et parfois un peu déclamatoire ! Et ce n'est pas sans raison que Moussorgsky put conclure par les lignes suivantes sa courte autobiographie :

« Ni par ses idées sur la musique, ni par le caractère de ses compositions, Moussorgsky n'appartient à aucun des groupes musicaux actuellement existants. La formule de sa profession de foi artistique est : « L'art est un moyen de converser avec les hommes, et non un but ». Ce principe directeur définit toute son activité créatrice. Convaincu avec Virchow et Gervinus que la parole humaine est strictement régie par les lois musicales, Moussorgsky assigne pour but à l'art des sons la reproduction en musique, non des seuls mouvements de la sensibilité, mais surtout de ceux du discours humain. Il comprend que dans le domaine de l'art, les réformateurs tels que Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz, Liszt ont seuls créé des règles artistiques ; il ne considère point ces règles comme immuables, mais bien comme soumises aux lois de l'évolution et du progrès, au même titre que tout l'univers mental. »

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

DE L'ŒUVRE : LE RÉALISME ARTISTIQUE ET SES CONSÉQUENCES

Moussorgsky, comme il le sent lui-même, occupe dans l'histoire de l'art une situation particulière, et, à bien des égards, unique. Envisageons l'ensemble de son œuvre : il nous restera d'abord l'impression que presque tout y est imparfait, incomplet, gauchement ou sommairement réalisé. Mais par contre, nous ne pourrons que rester subjugués par maintes inspirations véritablement colossales, et nous nous demanderons jusqu'où un artiste doué d'une vision aussi aiguë, d'une sensibilité aussi puissante, aurait pu s'élever s'il avait possédé une adéquate faculté de réalisation.

Avec toutes ces faiblesses, son œuvre mérite une étude approfondie, aussi bien pour les beautés qu'elle contient que pour le caractère

très particulier de la personnalité qui s'y révèle. L'étude même en offre, au point de vue esthétique, un intérêt spécial à cause de ces faiblesses. Moussorgsky a produit des œuvres dignes d'être comptées au nombre des plus belles, des plus représentatives de l'époque et du milieu très cultivé où elles naquirent, mais en même temps aussi peu modifiées que possible par la tradition artistique, par les habitudes qu'engendre la culture technique. Elles restent presque la manifestation d'une sensibilité à l'état natif.

De là résulte qu'elles offrent un document précieux entre tous pour l'analyse de la psychologie de l'artiste. On y peut saisir sur le vif certains processus de l'expression ; voir, grâce à des exemples de transpositions incomplètes, non dissimulées par la stylisation, comment l'artiste transpose dans son art les données qui sont le prétexte, l'excitant de son inspiration ; en d'autres termes, comment le thème artistique s'élabore.

De plus — et voilà pourquoi les lacunes même qu'on observera dans les œuvres de Moussorgsky constituent un décisif enseignement — on y trouve matière à dégager par comparaison certaines vérités, d'ordre plus général encore, sur le rôle de la technique et des

habitudes de stylisation dans la genèse de l'œuvre d'art ; sur la valeur relative des divers éléments de l'inspiration ; sur les rapports qui existent entre ces éléments et la manière dont ils sont mis en œuvre. Et surtout, nulle part ailleurs, on ne pourrait constater par des exemples aussi manifestes le degré d'analogie ou de dissemblance qui existe entre l'inspiration « purement » musicale et celle où interviennent des facteurs dits extra-musicaux, — soit, selon l'opinion la plus commune, des représentations d'images motrices, pantomimiques, des notations descriptives, etc.[1].

Parmi toutes les comparaisons qu'on pourra établir, aucune ne sera plus instructive que celle de la musique instrumentale de Moussorgsky et de sa musique de chant ; cela pour des raisons qui tiennent à la nature même du génie de l'artiste.

Moussorgsky — ses théories l'attestent, son biographe Stassow l'a reconnu et d'autres l'ont

1. La réserve formulée ici me paraît justifiée pour la raison suivante : partout où il est fait état d'un des éléments propres de la musique : sonorité, rythme, ou expression, il n'y a rien d'extra-musical dans le véritable sens du mot. Seules les représentations conventionnelles basées sur association des idées, etc. (on n'en observera aucune chez Moussorgsky) méritent cette épithète. On m'excusera de ne pas insister sur cette question, dont l'étude demanderait un volume.

répété — fut avant tout un musicien réaliste. Cherchons le sens exact et, si possible, le sens complet de ce terme.

En matière d'art, le réalisme consiste, non pas dans le choix des sujets [1] ni même dans la vision qu'a l'artiste des sujets, mais bien dans sa manière d'exprimer artistiquement cette vision. Au point de vue esthétique, il nous faut encore, pour définir le réalisme, toute autre chose que la sommaire et banale opposition de l'artiste réaliste, qui en tout et pour tout s'efforce de « rester près de la nature », et de l'artiste idéaliste dont le but est une simplification, une stylisation des données choisies. L'art réaliste, il est vrai, a pour caractère fondamental de ne comporter qu'un minimum de stylisation ; — ce mot désignant le raccourci par où un artiste, après avoir profondément élaboré ses sensations et ses émotions, arrive à les exprimer sous une forme concrète, simplifiée, dégagée des contingences secondaires, devenue en quelque sorte autonome, et par surcroît conforme à un canon esthétique constant.

C'est l'expression étendue et généralisée. Aussi la stylisation une fois réalisée devient-

1. La définition simpliste selon laquelle le réalisme, en art, serait caractérisé par le choix de sujets sans noblesse, ne mérite même pas d'être discutée.

elle aisément une simple formule : elle engendre le poncif, et elle seule peut l'engendrer[1].

Le réaliste, donc, est l'artiste qui, préoccupé de l'expression exacte plutôt que de l'expression généralisée, se contente d'avoir réalisé l'expression qu'il cherche, sans vouloir y ajouter rien en la stylisant.

Cherchons à préciser cette définition encore bien vague. Elle indique d'abord que le réaliste, étant décidé à exprimer le plus exactement possible le sujet qui l'occupe (fût-ce un simple état émotionnel) cherche avant tout à ne pas s'écarter de ce sujet, et fait par conséquent un usage presque exclusif de ses facultés d'observation et de notation. L'imagination ne lui vient presque pas en aide. Et, plutôt que de laisser son émotion se développer, plutôt que de l'épancher avec complaisance, il veut simplement que son œuvre provoque chez l'auditeur les mêmes processus émotionnels que la donnée a provoqués chez lui : le peintre, tant qu'il ne vise point à l'abstraction symbolique, ne fait guère autre chose.

Schumann intitula une pièce : *Le poète parle.*

1. Quand il stylise, l'artiste peut accroître l'intensité de l'expression en la généralisant. Mais il risque aussi de l'atténuer en la rendant moins spécifique, c'est-à-dire en en pliant la réalisation selon les lois du type plus général auquel il la ramène.

Un réaliste ne prend pas la parole pour son compte, à moins d'oublier un moment son réalisme. Il ne s'attache jamais à commenter son émotion devant le sujet choisi, à en prolonger l'expression par le jeu des formes et du langage artistiques — ce qui est la fonction essentielle de la musique. Il ambitionne d'intéresser par son sujet seul plutôt que par sa façon de l'interpréter. Son œuvre ne sera point seulement une construction émanée d'une individualité, une dissociation d'avec le monde sensible tel qu'il le voit : c'est dans les données mêmes de ce monde sensible qu'il trouvera jusqu'à la construction de cette œuvre.

Cette œuvre est cependant construite en ce sens qu'elle n'existe, dans le monde sensible, que comme la statue dans le bloc de marbre. L'artiste en dégage les éléments constitutifs, grâce à sa puissance de conception, puis il en crée l'équivalence artistique, ce qui en quelque sorte revient à styliser, mais d'une manière spéciale et restreinte. L'équivalence sera aussi appropriée, aussi simple que possible. Le superflu sera éloigné, l'utile condensé, et cela dans toute la mesure que nécessite la transposition, l'interprétation qui est la condition première de tout art : si le réaliste ne vise pas à dégager le

général, il ne retient du moins que l'essentiel.

Le réalisme esthétique ne se caractérise donc point par l'imitation proprement dite — formule vague, inexacte d'ailleurs, susceptible des applications les plus contradictoires ; il ne constitue pas une transposition artistique moins concrète, moins profonde [1] : il réside uniquement dans l'esprit de la transposition, dans la façon dont l'artiste met au premier plan son sujet plutôt que les mouvements de son être intime, la cause plutôt que les résultats de son émotion, émotion qui reste sous-entendue dans le sujet même.

Le réalisme, selon cette définition, peut-il exister dans la musique ?

Si l'on excepte les cas où celle-ci comporte une partie vocale ou bien suit un programme explicite, certes non. Une œuvre musicale est une construction autonome, dissociée d'avec tout ce qui n'est pas elle-même, notamment d'avec les données qui l'inspirèrent ; elle est surtout une effusion. Même la musique à programme n'a de valeur artistique que si elle est douée de cette autonomie absolue, de ce caractère d'expression immédiate et universelle que le programme peut très bien particulariser, mais non

1. Voir Goethe : *Le Vrai et le Vraisemblable dans l'œuvre d'art*, dialogue (1798).

accroître, ni à plus forte raison faire naître là où il manque aux sons. L'intérêt en réside, non pas dans l'exacte assimilation au programme, mais bien dans le degré et dans la qualité de la stylisation.

Il en va tout autrement lorsque la musique est associée à des paroles ; dans le lied ou dans le drame lyrique tous les degrés de stylisation peuvent trouver place, depuis le plus absolu réalisme jusqu'à l'expression la plus généralisée. Cela est assez compréhensible, puisque la conduite de la musique y reste dans une certaine mesure subordonnée à celle du texte, et que l'art littéraire, pour comporter à l'occasion un degré de stylisation très avancé, ne se prête pas moins bien aux plus réalistes recherches [1].

Un compositeur de tempérament réaliste sera par conséquent peu enclin à écrire de la musique instrumentale. Et c'est bien le cas de Moussorgsky. Les quelques œuvres de piano ou d'orchestre qu'il a laissées sont en général peu significatives; et encore ont-elles été produites, pour la plupart, dans des conditions particulières qui seront expliquées plus loin, avec cette conséquence de rester subordonnées à quelque

1. Il va sans dire que, pour le musicien, certains textes resteront incompatibles avec de telles recherches, tandis que d'autres les comporteront presque obligatoirement.

sujet dont elles veulent être, et sont effectivement, la transposition pure et simple.

Ce compositeur traitera ses textes avec une caractéristique sobriété. Non seulement il n'y trouvera jamais prétexte à des prosopopées musicales, à des élans lyriques, mais il cherchera à préciser les éléments de suggestion que contient le texte, plutôt qu'à en étendre la portée [1]. Il se souciera peu de les parer de lignes mélodiques belles par leurs proportions, de sonorités dont la beauté matérielle soit le principal mérite, et douées d'une puissance d'expression autonome — c'est-à-dire de styliser. Il cherchera les inflexions caractéristiques suggérées par les paroles, l'accent expressif, le degré d'intensité, les brisures du rythme ou bien la continuité par où le langage traduit l'émotion des mots. Au lieu d'être à elle seule un langage émotionnel, sa musique devient l'auxiliaire de la parole [2].

Le choix des textes suffira seul, dans une assez large mesure, à déceler la tendance au réalisme.

1. Cela, vrai le plus souvent de Moussorgsky, comporte cependant quelques manifestes exceptions : d'abord, des pages de pur lyrisme (*Sans soleil*, *La Nuit*, etc.). Dans un autre ordre d'idées, le romantique *Chef d'armée* des *Chants et danses de la mort*, et d'autres que chacun remarquera.

2. C'est pourquoi il est bien invraisemblable que Liszt ait songé à transcrire pour piano seul *La Chambre d'enfants*. Sauf une ou deux peut-être, les pièces qui la composent, une fois privées du texte, seraient incohérentes.

Les poèmes débordants d'effusion lyrique, constituant en quelque sorte des confessions intimes, seront écartés, de même que les textes à proprement parler descriptifs. Car ces derniers, le plus souvent, offrent un caractère étendu et généralisé ; ils ne peuvent convenir au compositeur réaliste que s'ils contiennent quelque suggestion rythmique précise, du genre de celles que Moussorgsky recherche dans les sujets de ses pièces instrumentales. Ce cas est rare : en musique, la description consiste d'ordinaire en une traduction de sentiments éprouvés, en une représentation émotionnelle : ce que Beethoven appela *mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei*. Le seul procédé de description matérielle qui soit possible ici, la transposition rythmique, ne suffit jamais à engendrer par lui-même un développement musical : il ne fournit que des éléments bruts. Il faut que les facultés émotionnelles ou bien le jeu de construction symétrique interviennent : ce à quoi le réaliste répugne. Ses textes devront lui fournir des données précises, des mouvements bien accusés, être riches en traits distinctifs et offrir des séries de notations typiques. On verra jusqu'à quel point Moussorgsky s'est conformé à ce principe.

Enfin, tout, dans la réalisation comme dans la

composition de la musique, décèlera le parti pris de ne point styliser au delà du strict nécessaire. Les formules commodes, spontanées chez la plupart des compositeurs habitués à styliser, ne viendront jamais sous la plume d'un réaliste, tant pour lui le moment présent sera différent de tout autre. Aussi Moussorgsky n'est-il jamais semblable à soi-même : il n'a jamais associé deux notes par habitude. M. Claude Debussy a fort exactement défini sa musique en ces termes : « Cela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion. »

De plus, un lied, le texte en fût-il formé de strophes ou de couplets, n'offrira presque jamais les alternances symétriques que paraîtrait comporter, en principe, une telle disposition des paroles. Ces alternances ne sont guère compatibles, sauf exceptions, avec cette expression directe et immédiate que se propose le réaliste. Qu'on prenne par exemple les grandes pièces vocales de Moussorgsky. Même celles où logiquement de mêmes effets musicaux doivent revenir (*Berceuse* des *Chants et danses de la Mort* ; *Sérénade,* symétrique à dessein, etc.), ou bien celles qui ont pour base un parti pris thématique (*Sur l'eau*, de *Sans soleil*, etc.) sont, comme le dirait un Allemand, *durchkomponiert*, c'est-

à-dire, réalisées de bout en bout et pour chaque strophe en particulier [1].

La symétrie absolue, forme à la fois très rudimentaire et très caractéristique de stylisation, ne peut donc guère convenir aux manifestations du génie réaliste. De toutes les symétries musicales les plus élémentaires même, celles des rythmes ou bien de la période carrée, sont dédaignées par Moussorgsky, préoccupé avant tout de noter exactement. De là parfois certains aspects très irréguliers de sa musique, aspects insolites mais toujours justifiés par le souci de la vérité. Tel commentateur a pu faire des gorges chaudes sur une piécette de Moussorgsky, où il a compté vingt-sept changements de mesure en cinquante-trois mesures ; mais, servi par ce mode d'expression merveilleusement sensible et fidèle qu'est le rythme libéré des astreintes symétriques, Moussorgsky n'en parvient pas moins à une justesse, à une intensité frappantes.

Cela se comprend sans commentaire en ce qui concerne la notation musicale de la parole : sauf peut-être dans le style oratoire, le langage humain ne roule point par périodes régularisées ;

1. Ici encore, on trouvera des exceptions, mais motivées et qui n'infirment point le principe : *La Pie*, *L'Insolent*, où l'on observe des partis pris spéciaux ; les mélodies de forme populaire : *Hopak*, *Berceuse du paysan*, *Savichna*, etc.

en dehors des pages à parti pris lyrique, le musicien soucieux de vérité devra user de rythmes constamment modifiés et renouvelés, sinon il ne produira rien que de conventionnel et de faux. Mais pour bien apprécier l'utilité du rythme libre au point de vue musical pur, il faut en examiner l'emploi dans la musique instrumentale. Moussorgsky nous en offrira quelques significatifs exemples : je citerai entre tous celui de *La Promenade* (*Tableaux d'une Exposition*) [1]. Tous, comme celui-là, sont motivés par la volonté d'une représentation directe : Moussorgsky ne nous fournira jamais l'occasion d'observer cette ressource au service de l'imagination musicale libre.

Son dédain pour la musique « pure », pour la science du développement et de la construction, n'avait point de bornes : aussi, lorsqu'il n'était point soutenu par le texte à mettre en musique, devait-il, comme nous le verrons, avoir recours à des combinaisons d'images plus ou moins complexes. Son *Intermezzo* lui fut suggéré par une scène vue [2] ; et l'on observera que ses pièces instrumentales sont d'autant plus médiocres que la donnée matérielle en est

1. Cf. page 97.
2. f. Cf. page 93.

moins caractéristique, moins riche en suggestions rythmiques surtout.

Ce fut là l'erreur capitale de Moussorgsky : pour se libérer de l'astreinte des formes, pour créer des formes — et on ne crée point de véritable œuvre d'art à moins de le faire — il faut être maître des formes, et on ne peut outrepasser aucune règle d'école avant d'avoir été capable de s'y conformer. Parce qu'il méconnut cette vérité, Moussorgsky n'a point été capable d'outrepasser : il a passé à côté. Il a créé laborieusement, gauchement, imparfaitement. Ce n'est que grâce à la force de son génie qu'il a pu produire des pages durables : il l'a fait toutes les fois où son inspiration fut assez puissante pour se concréter d'elle-même en quelque sorte. La grande sincérité, l'absolue spontanéité qu'il avait su conserver font que, malgré toutes les faiblesses qu'on y remarque, presque tout ce qu'il a écrit offre une valeur artistique. Des œuvres, des pages complètes, qui satisfassent entièrement toutes les aspirations de l'auditeur, l'entraînent et le subjuguent, sont rares chez lui : mais il y en a. Et, lors même que Moussorgsky reste fidèle à cette conception, très insuffisante en principe, qui le conduit à un réalisme minutieux jusqu'à être, au point de vue artistique, un peu trop sec, il atteint la perfec-

tion dans le genre particulier qu'il a adopté. Ainsi, la tragique psalmodie de *L'Orphelin* ne s'élève pas, musicalement, au même niveau artistique que *La Berceuse du Paysan* ou que *Sur l'eau;* mais le pathétique en est également profond, et Moussorgsky n'y a point failli au but : seule la façon d'y parvenir est particulière.

En résumé, après avoir analysé dans la mesure du possible les notions complexes que l'on résume sous le mot commode, mais insuffisamment explicite, de réalisme, nous avons établi les principaux caractères de l'art que ce mot veut définir. Le réalisme, principe excellent en ce sens qu'il s'oppose à toute stylisation conventionnelle — l'œuvre de Moussorgsky en est un exemple frappant — reste un principe unilatéral qui, parfois, a surtout une force de négation : peut-être cela n'est-il vrai qu'en matière de musique ; mais, sur ce point, le doute est impossible. A la musique pure (instrumentale) ce principe n'offre que peu de ressources, et fournit tout au plus des éléments bruts, sans conduire jamais au degré supérieur de la création artistique, à l'organisation : les pièces de Moussorgsky sont là pour le prouver, comme le chapitre suivant tentera de l'établir. La musique, en tant qu'art autonome, a pour rôle fonda-

mental de styliser en généralisant : son but est l'expression universelle. C'est là le contraire du réalisme. A cet égard, il n'existe aucune différence d'essence entre la musique à programme ou descriptive, et la musique dite pure. Toutes deux ont un égal degré d'autonomie et doivent également se suffire à elles-mêmes.

Or, l'examen de l'œuvre instrumental de Moussorgsky va nous permettre de déterminer, d'une part, la mesure de ce que peut la musique dans l'ordre du réalisme ; et d'autre part, combien, en musique, le pur réaliste reste en deçà du but. Par contre, dans la musique vocale de Moussorgsky, nous constaterons que le réaliste peut pleinement atteindre un idéal, celui de l'intensité, de la vérité expressive, qui suffit à créer des chefs-d'œuvre ; qu'il peut même, par delà son parti pris de réalisme, en atteindre un autre, celui de l'eurythmie musicale et de la beauté matérielle. Avec la faculté de se dégager de tout parti pris, de créer l'autonomie musicale suprême, Moussorgsky, sans rien abdiquer de ses autres qualités, aurait été en mesure d'atteindre le même niveau par sa musique instrumentale, et, alors, aurait été maître du domaine entier de son art.

Ou, du moins, d'aucuns se plairont peut-être

à se l'imaginer ainsi. En fait, il faut bien se garder d'attacher une portée aussi grave à des analyses du genre de celle qui est tentée ici : elles peuvent conduire à certaines conclusions de fait, mais ne justifieront jamais une assomption d'ordre plus général. Les qualités qui manquent à Moussorgsky auraient-elles contribué à amplifier la manifestation de son génie, à rendre ses œuvres plus belles ? Question oiseuse, très différente de celle-ci, la seule qui importe à l'esthétique musicale : quels sont les éléments de l'inspiration et quel en est le rôle respectif ? Il s'agit pour nous, d'abord de voir, tel qu'il est, l'œuvre de Moussorgsky. Ensuite, — et cela n'empêchera pas le moins du monde d'en sentir, d'en admirer sans vaines restrictions la beauté, — on peut se proposer d'étudier la genèse de chaque œuvre, de chercher si le principe constitutif en conditionne le caractère particulier, et si par là on peut être mis sur la voie de quelque vérité d'ordre général. Les problèmes qui, en matière d'esthétique musicale, demeurent entiers jusqu'à ce jour, sont nombreux autant que graves. Nul artiste de génie n'est resté aussi proche de l'état natif de sa sensibilité que Moussorgsky ; nul ne nous a laissé de belles œuvres aussi ingénûment ouvrées, qui nous donnent à un égal degré l'occasion, je ne dirai point de résoudre

ces problèmes, mais tout au moins de dégager la voie qui peut-être conduira à certaines solutions. On peut tenter d'en profiter, sans pour cela manquer de respect au génie de l'artiste.

CARACTÈRES DE L'INVENTION

LES ŒUVRES INSTRUMENTALES

On a vu que si Moussorsgky ne posséda jamais le sentiment de la musique pour elle-même, ce ne fut point par suite d'une éducation technique trop rudimentaire, qu'il n'eût tenu qu'à lui de compléter; c'est un trait essentiel de sa nature, d'une nature assurément très particulière, et qu'il est presque paradoxal de relever chez un assembleur de sons[1]. Mais sitôt trouvé, dans un sujet, ce « but » à réaliser, qui n'est jamais « de la musique », comme chez un Mozart ou un Chopin, il le réalise de façon parfaitement adé-

1. On serait bien en peine d'en trouver un autre exemple. Berlioz cependant qui n'a presque jamais eu, sauf en paroles, le sentiment de la musique pour la musique, peut à cet égard être comparé, dans une certaine mesure, à Moussorgsky. Mais il avait à sa disposition les flots d'une rhétorique complaisante qu'ignora toujours le musicien russe; et, par contre, il ne trouva jamais des modes d'expression aussi saisissants, aussi musicaux, que ceux qui abondent chez ce dernier. Toutefois Moussorgsky devant les « mathématiques musicales » de Schumann, c'est presque Berlioz devant une fugue de Bach.

quate, en une musique parfois admirable, — ce qui semble prouver qu'à un tempérament comme le sien, la virtuosité de composition et d'écriture n'eût apporté que de bien médiocres ressources. Nulle connaissance de métier n'eût pu enrichir encore, par exemple, le prodigieux tableau, si plein de qualités intrinsèques, qui sert de conclusion à *Boris Godounow ;* ajouter de la délicatesse à *La Chambre d'enfants*, de l'émotion et de la force aux *Danses de la Mort*, à *Sans Soleil*, à *La Berceuse du Paysan*. Aussi s'étonnerait-on volontiers qu'un artiste capable de s'élever aussi haut ait donné, par ailleurs, des preuves si manifestes et persistantes de faiblesse.

Mais il ne faut pas oublier que la musique, pour être, aux mains de Moussorgsky, un langage admirablement expressif, ne fut jamais un langage autonome, complet ; elle ne devient langage qu'une fois associée à quelque chose d'autre : paroles à accentuer ou modèle à représenter. Une fois animée par ce contact, elle acquiert une puissance d'expansion plus ou moins grande, selon les ressources que lui offrent les sujets dont elle procède.

A ce point de vue, on peut remarquer une analogie essentielle entre l'inspiration des œuvres vocales de Moussorgsky et celle de ses œuvres instrumentales. Dans les premières, la

valeur expressive de la musique est exactement de même ordre que celle du texte. Une poésie pathétique suggérera au compositeur des pages qui touchent au sublime (*Sur l'eau* ; Berceuse, *La Mère et la Mort ;* récit de Pimène, dans *Boris Godounow*). Mais si l'émotion contenue dans le texte est plus banale, la musique ne sortira point du commun (mélodies sur les poèmes d'Alexis Tolstoï) ; elle sera truculente ou délicate, exubérente ou sèche, selon le sens et la qualité des paroles. Le texte présente-t-il des contrastes, elle en soulignera chaque terme (*Le Trépak*, *La Berceuse du Laboureur*) ; une grande variété d'inflexions et de nuances, elle offrira la même souplesse (*La Chambre d'enfants*) ; un parti pris de monotonie, elle le reproduira, avec l'intérêt spécial qu'il offre (*Savichna*, *L'Orphelin*) ; simplement une suggestion rythmique, précise et continue, elle s'en emparera et acquerra une élasticité correspondante (*La Pie*, *Le Polisson*).

Plus le soutien de la donnée est efficace, plus Moussorgsky est à son aise pour créer ; il faut qu'il y trouve et l'atmosphère, et la disposition de sa musique. Dès qu'il s'agit non plus de mettre un texte en musique, mais de réaliser un morceau de musique en prenant simplement un « sujet » pour point de départ, Moussorgsky éprouve forcément de grandes difficultés. Mal-

gré les leçons de Balakirew, il est en peine de donner une forme tant soit peu étendue à sa pensée : la matière musicale l'intéresse, mais non la forme. Et, sans forme, il n'est point de musique. Bien plus, la forme musicale ne peut pas être entièrement conditionnée par quelque chose d'extra-musical[1] ; et le musicien, si précise que soit la suggestion à laquelle il obéisse, devra toujours créer cette forme par un acte d'invention. Strictement parlant, il devrait en être de même jusque pour les idées musicales, les motifs. Mais ici, une donnée de celles qu'on appelle extra-musicales, un prétexte à musique imitative ou descriptive, peut contenir des suggestions assez précises pour qu'en fin de compte, la part de l'invention se trouve réduite à la simple reproduction artistique.

On s'est souvent demandé si la musique qui prétend reproduire, c'est-à-dire décrire ou représenter, est admissible en principe, et conforme à l'idéal qu'on se fait de l'art. Mais on

1. Il est cependant des cas où il semble que la disposition d'une œuvre résulte de la donnée purement littéraire (*Istar* de M. d'Indy, avec ses variations à rebours; *Antar* de M. Rimsky-Korsakow; *Mazeppa* de Liszt) : mais ce n'est qu'une apparence. En réalité la forme de telles œuvres, considérée à un point de vue strictement musical, reste toujours intelligible et intéressante, — le mot forme étant pris ici dans un sens général, et non point avec l'acception restreinte impliquant conformité à un modèle fixe.

s'est peu préoccupé de considérer le point essentiel : la musique décrit-elle, représente-t-elle, ou non ?

Laissons de côté, comme relevant d'une esthétique transcendante et résoluble seulement par des arguments *a priori*, le premier aspect de la question, et ne considérons que le deuxième.

La musique comporte trois éléments essentiels : la sonorité, le rythme et l'expression qui résulte de la qualité des deux premiers. Et c'est dans la mesure où un sujet extra-musical offre matière à la mise en œuvre d'un de ces éléments, qu'il peut convenir à la musique. Des trois, ce sera presque toujours l'émotion qui sera suggérée du dehors. Une musique qui du sujet inspirateur n'emprunte que ses qualités émotionnelles (fût-ce dans un ordre de succession déterminé) est encore presque de la musique « pure ». Le sujet sera une simple excitation à créer, ne conditionnera point l'ensemble des caractères des thèmes, et ne pèsera guère sur la conduite des développements. Cette forme de représentation musicale, qui est, par exemple, celle des poèmes symphoniques de Liszt, est inconnue de Moussorgsky : elle comporte un degré d'autonomie trop élevé.

Quand les deux autres éléments (la sonorité et le rythme) entrent en jeu, la reproduction

musicale n'est plus représentative, mais bien, selon le cas, imitative ou descriptive. Ces trois termes, que l'on confond souvent — d'où nombre de malentendus, — ont des significations différentes, qu'il importe de définir chacune à part.

La musique ne peut imiter que les sons ou les rythmes sonores ; elle peut, d'autre part, donner l'équivalent en sonorités d'une quantité de rythmes non sonores, auquel cas il convient de l'appeler descriptive. Le rythme musical est situé tout entier dans le temps. D'autres rythmes, ceux des mouvements, sont situés à la fois dans le temps et dans l'espace : ils sont mixtes. D'autres enfin, ceux des formes, sont situés en apparence du moins[1], tout entiers dans l'espace. Transposer ces rythmes en rythmes musicaux, voilà ce qu'ont fait, consciemment ou non, tous les compositeurs qui voulurent décrire avec quelque précision.

Le mouvement humain, le geste, a de tout temps fourni à la musique des modèles rythmiques. De plus, comme le geste appartient au langage naturel des émotions, la musique offrait avec lui des correspondances essentielles et

1. En apparence seulement, parce que, physiologiquement, la perception des formes n'est pas proprement visuelle ; l'œil ne voit point les formes d'un seul coup, mais par une série de déplacements qui mettent en jeu le sens musculaire. Le rythme des formes est donc en réalité mixte pour nous.

intimes, des correspondances d'expression. C'est pourquoi on a souvent négligé d'observer les correspondances matérielles, rythmiques, qui n'en existent pas moins en fait. Selon le tempérament propre du compositeur, cette musique descriptive d'ordre pantomimique, née d'un sujet offrant des suggestions de mouvements émotionnels, de gestes, sera inspirée émotionnellement — et les correspondances rythmiques seront adventices ; ou, au contraire, la transposition rythmique aura le rôle prédominant — et l'expression, l'émotion ne viendra qu'en second, résultera de la création d'une équivalence du sujet.

Ainsi conçue, cette musique, graphique avant tout et ne prétendant point s'élever, par généralisation, au-dessus du sujet qui l'inspira, conviendra on ne peut mieux aux besoins d'un tempérament réaliste, ambitieux de représentations immédiates, et qui élabore le moins possible ce qu'il observe. C'est à peu près la seule que Moussorgsky adoptera dans ses œuvres instrumentales [1], ou du moins, dans celles qui offrent de l'intérêt.

1. Il existe une autre représentation musicale, conventionnelle et basée uniquement sur l'association d'idées. Inutile d'expliquer en détail que Moussorgsky, en sa qualité de réaliste, devait ignorer ce procédé purement cérébral.

Considérons de plus près ces œuvres, et nous verrons, à n'en pas douter, que l'imagination motrice seule a été capable d'y provoquer l'invention musicale du compositeur. Les transpositions rythmiques, en principe, ne fournissent à un musicien que des unités, des thèmes à développer : le développement doit rester autonome. Moussorgsky, alors, ne peut aller bien loin : une fois son thème obtenu, il n'en tire pas grand'chose, faute d'être capable de développer, faute de ressentir l'effusion émotionnelle qui, plus que la faculté de transposer les rythmes, engendre l'œuvre musicale (voir, dans les *Tableaux d'une Exposition*, la pièce intitulée *Bydlo* dont le thème est si poétique). L'imagination de Moussorgsky ne peut même pas préciser une suggestion rythmique indécise (voir dans le même recueil, *Aux Tuileries*, *Le marché de Limoges*) ; si la suggestion rythmique est absente, sa musique n'a plus le moindre intérêt (*Ib.*, *Il Vecchio Castello*).

Les données d'ordre pantomimique, au contraire, fournissaient à Moussorgsky toute une succession d'images motrices plus ou moins coordonnées qui, soutenant son imagination musicale presque autant que l'aurait fait un texte, lui suggéraient non plus de simples éléments, mais bien un cadre : ses meilleures pièces instrumen-

tales n'ont point d'autre origine. Voici, à titre d'exemple, l'histoire de la genèse de son *Intermezzo*, citée par Stassow :

« Après 1870, Moussorgsky, sous le sceau du secret, me dit maintes fois que cette pièce était *russe*, lui avait été inspirée par la vue d'une frappante scène rustique. Durant l'hiver de 1861, à la campagne, une bande de paysans, certain jour de fête, traversait les champs, piétinait avec peine la neige molle, sous un gai soleil d'hiver. — C'était à la fois beau, pittoresque, sérieux et divertissant, dit-il. Soudain apparut un groupe de jeunes paysannes qui avançaient, avec des rires et des chants, sur un sentier uni de neige dure. Ce tableau s'imposa à mon esprit sous une forme musicale. Spontanément naquit la première mélodie qui monte et descend, *à la Bach* ; les rires joyeux des femmes me suggérèrent le thème dont, plus tard, j'ai fait le *trio*. Mais tout cela *in modo classico*, selon mes occupations musicales d'alors. »

On ne saurait souhaiter un meilleur exemple du rôle des données motrices dans l'invention musicale de Moussorgsky. Comme le note fort bien le compositeur, elles ne font ici qu'inspirer des thèmes d'ailleurs stylisés en l'espèce, et la forme reste traditionnelle. Moussorgsky ne s'était pas encore trouvé. Ici, il ne procède

guère autrement que Mozart ou Beethoven pensant « à des histoires » pour s'inspirer : seulement il s'inspire de suggestions rythmiques plutôt que d'émotions.

Mais c'est surtout l'étude du curieux recueil des *Tableaux d'une Exposition* qui est significative au point de vue de cette tendance à la représentation graphique des mouvements et des gestes. L'analyse explicative qui parut en tête de l'édition originale de l'œuvre est, en elle-même, bien caractéristique. La voici, textuelle :

« Le motif qui a déterminé la composition de l'œuvre musicale, *Tableaux d'une exposition*, fut l'exposition des dessins de l'architecte V. Hartmann (1874), qui jusqu'à sa mort avait été l'ami intime de Moussorgsky.

L'introduction porte le nom de « Promenade ».

I. *Gnomus*. Dessin représentant un petit gnome, allongeant des pas maladroits sur ses petites jambes tortes.

II. *Il Vecchio Castello*. Château du moyen âge, au-devant duquel (*sic*) un troubadour chante sa chanson.

III. *Tuileries. Dispute d'enfants après jeux* (*sic*). Une allée du jardin des Tuileries avec une nuée d'enfants et de bonnes.

IV. *Bydlo.* Un chariot Polonais sur des roues énormes, attelé de bœufs.

V. *Ballet de poussins dans leurs coques.* Un dessin de Hartmann, pour monter au théâtre une scène du ballet *Trilby*.

VI. *Samuel Goldenberg und Schmuyle.* Deux juifs Polonais, l'un riche et l'autre pauvre.

VII. *Limoges. Le marché.* Des femmes se disputant avec acharnement sur le marché de Limoges.

VIII. *Catacombæ.* Sur ce dessin, Hartmann s'était représenté lui-même, examinant l'intérieur des Catacombes de Paris, à la lueur d'une lanterne. Dans son manuscrit original, Moussorgsky avait écrit, au-dessus de l'Andante H-moll[1] : « l'esprit créateur de Hartmann défunt me mène vers les crânes, les apostrophe — les crânes s'allument doucement à l'intérieur ».

IX. *La cabane sur des pattes de poule.* Le dessin de Hartmann représentait une horloge en forme de cabane de la Baba-Yaga (sorcière fantastique) sur des pattes de poules. Moussorgsky ajouta le train de la sorcière cheminant dans son mortier.

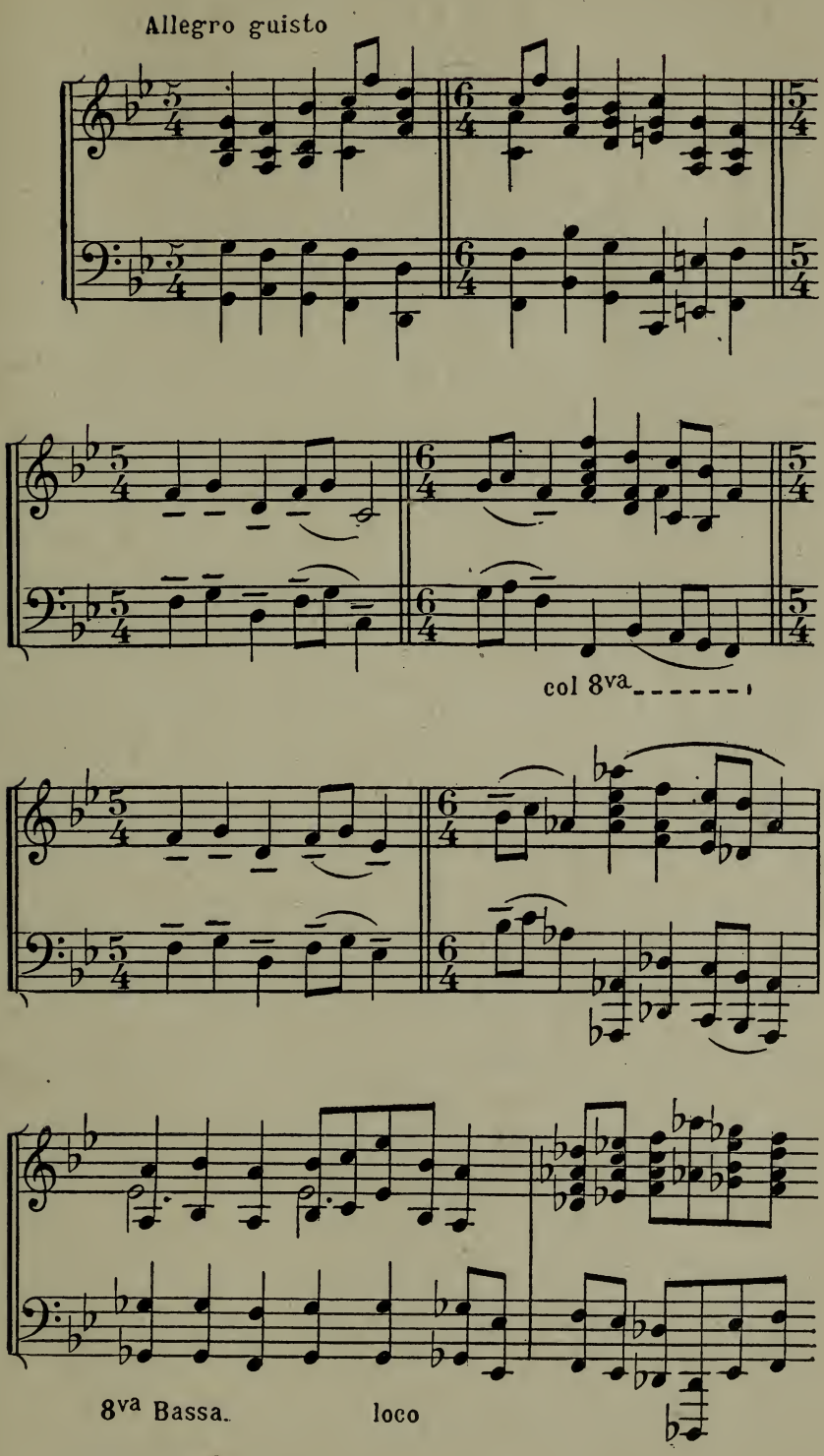
X. *La porte des Bohatyrs de Kiew.* Le dessin de Hartmann représentait son projet de cons-

1. *Si* mineur.

truction d'une porte d'entrée pour la ville de Kiew, de style ancien Russe massif, avec une coupole en forme de casque slave. »

L'introduction, *Promenade*, qui reparaît plusieurs fois entre les diverses pièces pour former interlude, peut être comptée au nombre des plus charmantes inspirations de l'œuvre instrumentale de Moussorgsky. Ici la suggestion rythmique avait été précise et soutenue : « l'auteur s'est représenté lui-même, marchant de droite et de gauche, tantôt flâneur, tantôt empressé à s'approcher d'un tableau ; parfois même, ajoute Stassow, l'allure joyeuse se ralentit : Moussorgsky pensait, tristement, à son ami défunt ». Beaucoup d'intentions, dira-t-on sans doute ; et, en effet, tout cela ne va point sans quelque puérilité. Mais le résultat musical n'en reste pas moins intéressant, ignorât-on absolument toute explication. Et les plus exigeants accorderont que, cette condition une fois remplie, la musique, fût-elle imitative, descriptive ou représentative, est bonne.

Rien de plus souple, de plus sinueux, de plus évocateur que les périodes de cette *Promenade*, ingénieusement rythmées, soutenues, persistantes sans monotonie grâce à la diversité des nuances. En voici, à titre d'exemple, un passage :


Allegro guisto
col 8va
8va Bassa.
loco

On rapprochera de *La Promenade*, *Le Gnomus*, où, encore une fois, une démarche irrégulière, traînante et bondissante tour à tour, est évoquée de manière pittoresque et expressive.

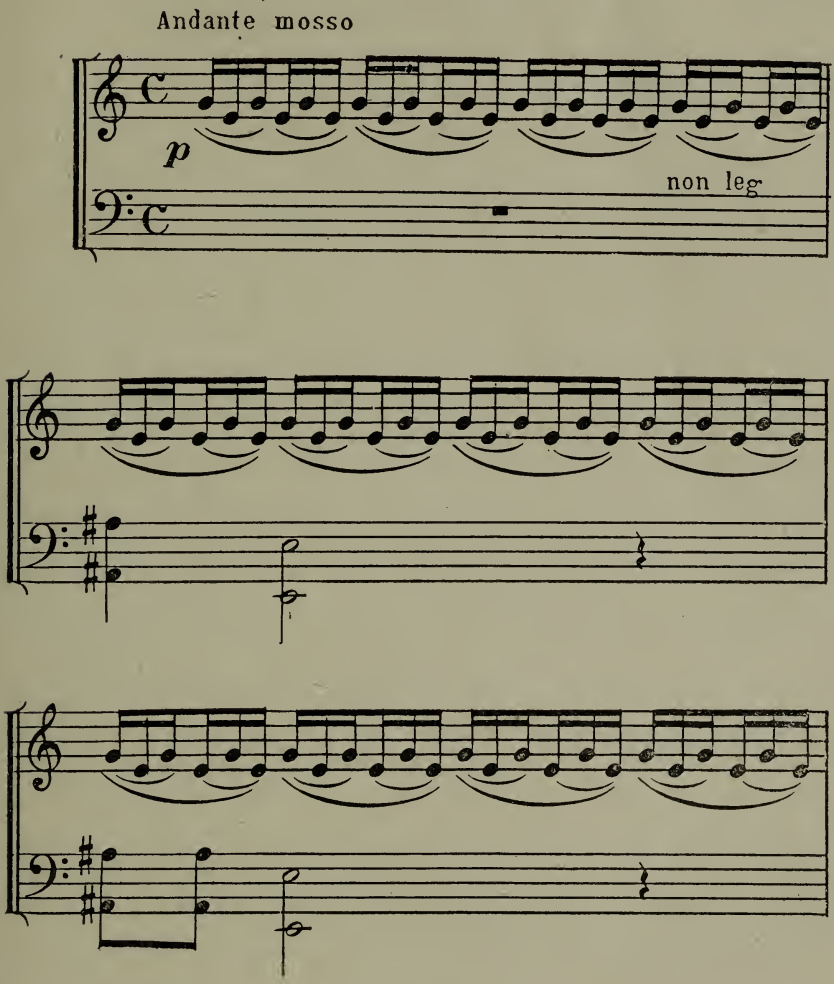
La sixième pièce est une illustration frappante d'esprit pantomimique. On ne saurait commenter ce saisissant croquis mieux qu'en reproduisant ces quelques lignes de M. Pierre d'Alheim :

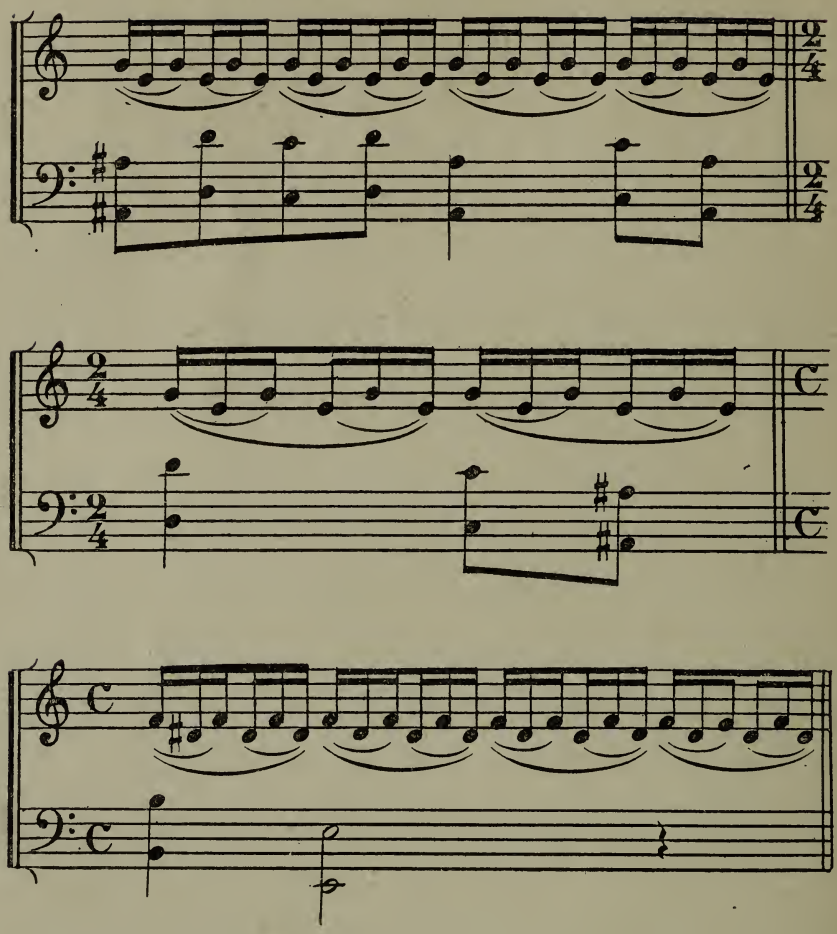
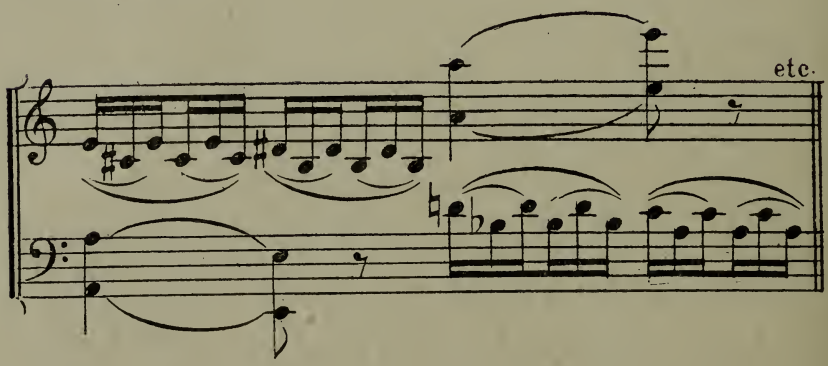
« Deux mélodies juives, en répons, dont l'une est grave, imposante, bien marquée, l'autre vive, rapide, sautillante, suppliante, vous campent à ne s'y point tromper les deux personnages dont l'un, le gras, marche en carré comme un chien de race, et l'autre, le maigre, se presse, se fait petit, se contorsionne comme un roquet. Il évolue drôlement, cherche le regard de l'autre, quémande. Pour ces deux, il n'y a pas de doute, on les voit, — et l'aboi du gras qui se débarrasse, en deux triolets, du gêneur, prouve que Moussorgsky pouvait tirer du piano, comme de la voix, comme de l'orchestre, des effets comiques [1]. »

La Sorcière appartient, pour la majeure partie, au genre descriptif pittoresque de *Promenade* et de *Gnomus*. Cependant la partie médiane,

1. P. D'Alheim, *Moussorgski*, p. 263.

Andante Mosso, en offre un exemple de suggestion purement musicale peut-être unique dans l'œuvre instrumental de l'auteur [1]. Chacun sentira l'atmosphère mystérieuse de cet épisode :



1. Il importe de noter que cette pièce est la seule, après *La Nuit sur le Mont-Chauve*, où Moussorgsky ait évoqué les créations fantastiques du folk-lore national, chères à presque tous ses collègues. Ce sont thèmes à rêveries, à trouvailles pittoresques. Ni la rêverie, ni le pittoresque, éléments de la musique pure, ne convenaient à son tempérament de réaliste.

et plus loin :

On aurait peine à découvrir dans le n° VIII,

dont cependant le sujet y eût été favorable, une suggestion équivalente. Les *Catacombæ* proprement dites (avec le sous-titre *Sepulchrum romanum*) sont évoquées par une série d'accords soutenus, frappés tantôt *pp*, tantôt *ff*, et médiocrement expressifs malgré une évidente intention de recherches de sonorités. Puis vient, sous le titre *Con mortuis in lingua mortua* (*sic*) une transformation dérythmée du thème de *La Promenade*, avec un inefficace trémolo aigu.

La pièce terminale se recommande d'analogues recherches de sonorités, assez heureuses vers la fin surtout, en dépit de l'écriture manifestement laborieuse. C'est, tout compte fait, une page peut-être plus ambitieuse que réussie. On remarquera qu'en ce qui concerne ces dernières pièces, les suggestions rythmiques étaient peu nombreuses et vagues. C'est pour les mêmes raisons sans doute que d'autres pages du recueil sont faibles (on peut cependant sourire à la grâce du petit *Ballet de poussins*), que le *Vecchio Castello* va jusqu'à la pure platitude. La piécette intitulée *Bydlo* est au contraire d'une pénétrante poésie. Ici l'influence de la suggestion rythmique est visible : les lourdes basses qui se traînent sont à elles seules caractéristiques : au-dessus vient un thème de chanson de travail, qui s'égaie vers le milieu du morceau ; et c'est

tout : mais cela est émouvant. Ici, l'émotion résulte bien de la description, et le fait de décrire a suffi à Moussorgsky, sans qu'un moment d'effusion l'incitât à amplifier son œuvre par un commentaire musical émotionnel. Et le fait que, dans toutes ses œuvres instrumentales, il s'est abstenu de donner aux éléments cependant bien concrets et plastiques qu'il créait une vie autonome, permet précisément de constater combien secondaire est, dans la musique descriptive même, le rôle de la pure description, à quel degré le rôle de l'invention libre est essentiel à la constitution de toute œuvre musicale complète. Mais il n'en demeure pas moins vrai que l'adjuvant d'une donnée dite extra-musicale peut être précieux pour la création des éléments expressifs de l'œuvre.

Après les *Tableaux d'une Exposition*, *La Nuit sur le Mont-Chauve* est la plus développée des compositions instrumentales de Moussorgsky. Ce tableau symphonique, plusieurs fois modifié par l'auteur, a probablement subi des retouches dues aux conseils de quelques confrères, et notamment de M. Rimsky-Korsakow, qui en refit l'orchestration. Il est d'importance matérielle assez considérable, plein de couleur et de mouvement ; les thèmes en sont caractéristiques. Il comprend des éléments imitatifs et descrip-

tifs, commandés par le programme suivant :

« Bruits souterrains de voix surnaturelles. Apparition des esprits des ténèbres, puis du dieu Tchernobog. Glorification de Tchernobog et messe noire. Sabbat. Au plus fort du Sabbat, sonne, au loin, la cloche d'une petite église de village, qui disperse les esprits des ténèbres. Lever du jour. »

La forme de l'œuvre est claire : un allegro de symphonie qui s'enchaîne à un court andante.

En admettant que la première version n'ait pas été sensiblement inférieure à la version définitive, *La Nuit sur le Mont-Chauve*, en 1867, était une création significative : l'école russe ne faisait guère alors que commencer la série des pittoresques poèmes symphoniques que nous connaissons[1], et Moussorgsky, par cette production fort originale, mérite de compter au nombre des initiateurs[2].

Dans *La Nuit sur le Mont-Chauve*, ce qu'il y a

1. Le poème *Sadko* (depuis remanié) de M. Rimsky-Korsakow fut terminé cette même année. C'est le premier qu'ait composé cet auteur. *Thamar*, de M. Balakirew, fut écrit quelque dix ans plus tard.

2. Le pittoresque de *La Nuit sur le Mont-Chauve*, comme de tous les poèmes symphoniques russes, a pour cause essentielle la qualité des thèmes, l'atmosphère tonale et rythmique. Ce n'est point un pittoresque d'arrangement comme celui du *Sabbat* de la *Symphonie Fantastique*. Cependant, l'œuvre de Berlioz a servi aux Russes d'exemple, sinon de modèle.

de pittoresque, c'est le mouvement, ce sont les rythmes : le mot « piquant » serait plus exact s'il n'avait, à force d'être employé, une portée diminutive.

Le pittoresque musical, au sens étymologique du mot, est assez rare dans les œuvres instrumentales de Moussorgsky. Il n'est pas tout à fait absent de quelques brefs morceaux de piano, rapportés du voyage en Crimée, notations plutôt qu'évocations : *Goursouf ; Sur la côte méridionale de Crimée* (*cappricio*) *; Au village*. Quoique assez gauchement écrits, comme presque tout ce que Moussorgsky a composé pour piano seul, ils ont quelque couleur et quelque verve : *Goursouf* se recommande par une vivacité d'allure de bon aloi ; *Le Cappricio* est une rapsodie sommaire, mais alertement traitée ; dans le début d'*Au village*, il y a un charme discret et profond ; la fin, par malheur, est banale.

La saveur particulière qu'on observe dans ces pièces est due à la présence d'éléments orientaux que Moussorgsky, au rebours de ses collègues, n'employa presque jamais. Et ce dédain persistant d'une des ressources les plus chères de l'école s'explique très bien : la musique orientale, c'est, avant tout, le son pour le son, la beauté matérielle, c'est-à-dire le contraire de l'idéal

de Moussorgsky. Les éléments n'en sont pas plastiques comme ceux de la musique nationale russe, et ne peuvent donc se plier aux besoins expressifs du compositeur. D'autre part, Moussorgsky est incapable d'y ajouter quoi que ce soit en les manipulant : témoin les *Danses persanes* de l'opéra *Khovanchtchina*, dont les thèmes sont très beaux, mais dont la disposition a quelque chose de pauvre, d'écourté, et ne consiste qu'en une suite de répétitions avec quelques sommaires alternances [1].

Une autre danse instrumentale, *Hopak*, destinée à prendre place dans la partition de la *Foire de Sorotchinsk*, doit être comptée parmi les bonnes productions de Moussorgsky.

On peut glisser sur deux autres piécettes : *Une larme* et *Méditation*, qui n'offrent pas le moindre intérêt ; sur un petit scherzo, encore pour piano, intitulé *La Couturière*, où dans un ensemble médiocre apparaissent quelques jolis détails ; sur le *Kinderscherz*, gracieux croquis d'une honnête élégance, et même sur le *Scherzo* en *si bémol*, dont le trio, cependant, est poétique et fort bien venu. L'étude de ces œuvres n'ap-

1. En les comparant aux *Danses Polovtsiennes* du *Prince Igor* de Borodine, on verra ce que l'art du compositeur peut ajouter, par une disposition habile, à un pareil ensemble d'éléments.

porte aucun autre document analytique, et il suffit de les avoir nommées.

C'est sous un tout autre aspect qu'il nous faut maintenant considérer Moussorgsky, afin de connaître de près non point sa seule idiosyncrasie, mais surtout son génie créateur.

LES MÉLODIES

LES ŒUVRES CHORALES

L'étude des œuvres instrumentales de Moussorgsky est forcément limitée à quelques points particuliers, vu le caractère spécial et le petit nombre de ces œuvres. Ses mélodies sont au contraire nombreuses autant que diverses. Moussorgsky n'y est plus jamais arrêté par son incapacité de donner à la musique une conduite autonome, ni par l'absence d'une matière à transposition musicale directe et continue, puisque le texte lui offre et les suggestions et le cadre qui lui sont indispensables. Il peut donc exprimer musicalement les émotions les plus variées, et le fera d'ordinaire avec une incomparable force, par des moyens neufs, directs, simples et appropriés, prouvant par là que, pour n'être pas indépendante ni servie par l'acquis, sa faculté de création musicale n'en est pas moins riche et capable de se manifester. Et quiconque se fami-

liarise avec cette quarantaine de mélodies laissées par Moussorgsky est forcé de reconnaître une vérité que confirme l'étude de *Khovanchtchina* et surtout de *Boris Godounow* : Moussorgsky doit être compté au nombre des plus grands inventeurs de musique, de ceux qui ont exprimé de la façon la plus pénétrante les émotions artistiques les plus intenses.

Si divers est le cycle de ces mélodies, qu'on ne peut guère essayer de les envisager comme un tout, ou bien d'en entreprendre une classification systématique. Cependant, l'analyse des éléments d'inspiration qu'offre chaque texte, des procédés de composition et du résultat auquel est parvenu l'artiste, permettra, dans quelque mesure, de reconnaître la constance des principes esthétiques qui le guidèrent.

On a vu que Moussorgsky, en matière de musique vocale, vise avant tout à réaliser une exacte équivalence du langage parlé naturel ; continu ou haché, varié ou monotone, lent ou rapide, le débit qu'il impose est exactement celui qu'adopterait, d'instinct, l'être qu'il fait parler. L'examen de sa musique instrumentale a révélé l'existence d'un autre procédé essentiellement réaliste : la traduction pour ainsi dire graphique, par les rythmes, des mouvements et des gestes caractéristiques — c'est-à-dire ce qui a été appelé la mu-

sique pantomimique. Ce procédé sera fréquemment employé dans les mélodies, et même pourra par exception prédominer. Mais l'expression purement musicale, dépendant de la qualité intrinsèque des sons, de leurs rapports dynamiques, harmoniques et mélodiques aussi bien que du rythme — c'est-à-dire précisément l'élément essentiel de la musique, si fréquemment absent, pour les raisons déjà signalées, des compositions instrumentales de Moussorgsky — jouera ici un rôle important. Elle peut être contenue dans la courbe mélodique directement suggérée par le texte, ou bien être inspirée de façon moins immédiate ; auquel cas Moussorgsky, n'ayant qu'à l'exprimer au moment où elle s'impose, sans se trouver obligé d'en prolonger l'expression, de développer, l'exprime librement et pleinement : d'être ainsi concentrée, elle n'est que plus intense.

Cette définition préliminaire, conforme au principe du « minimum de stylisation », établi dans un précédent chapitre, permet de supposer que, musicalement, les mélodies de Moussorgsky n'ont pas de forme, que la seule unité en résulte de la cohérence du texte. Au sens strict du mot, cela est vrai d'un certain nombre de ces mélodies, et non des moins belles. Abstraction faite de quelques-unes où le compositeur a résolu-

ment adopté soit les couplets de la chanson populaire, soit la continuité de la forme du *lied*, elles offrent les aspects les moins réductibles à l'unité qu'il soit possible d'imaginer. Il n'y a parfois aucune correspondance tonale entre le début et la fin, — bien qu'il soit fort rare d'y trouver une modulation qui choque le sentiment artistique, tant chez Moussorgsky les limites de la tonalité sont étendues et ductiles.

Parfois une même mélodie comporte deux parties distinctes et sans connexion musicale (*Berceuse du laboureur*: *Le Trépak* est analogue, mais avec un rappel de thème qui crée l'unité organique). Cela, après tout, reste une forme libre, comparable par exemple à celle du *Mazeppa* de Liszt (variations et marche) ou de *La Nuit sur le Mont-Chauve* (*Allegro* et *Andante*). Mais parfois un grand nombre d'éléments hétérogènes sont associés en une page même brève (la troisième mélodie de la suite *Sans soleil*, la deuxième de *La Chambre d'enfants* ; *Le Chef d'armée*, celle-là plus développée) : l'expression caractéristique, renouvelée tant que besoin sera, est la seule « règle » qu'observe Moussorgsky. Mais il peut arriver que le texte impose, soit une certaine régularité des périodes, soit de certains retours des moyens d'expression. Le souci d'un exact réalisme pourra même conduire le compositeur

à adopter strictement un parti pris continu, qui lui fera retrouver l'unité musicale la plus impeccable (*Savichna*, *Le Polisson*). De même la conclusion du texte pourra exiger un rappel de la partie initiale, et, une fois de plus, la forme sera régulière (*Le jardin près du Don*, *A cheval sur un bâton*). Tout cela est logique, conforme aux exigences de la vérité artistique ; lorsque Moussorgsky a enfreint une « règle », c'est avec la même justification suprême, et seuls en seront choqués les « juges d'art... qui invoquent à grands cris la forme, tandis que librement l'artiste est occupé à créer[1] ».

* * *

Un grand nombre des pièces vocales de Moussorgsky sont de caractère populaire, au sens le plus vrai du mot. C'est-à-dire que l'artiste y met en scène, y fait parler de ces humbles moujiks qu'il considérait comme « de si vrais types d'humanité ». Le peuple est d'ailleurs le personnage essentiel de tout l'œuvre de Moussorgsky, l'inspirateur de son art resté instinctif, rude, semblable par plus d'un côté à l'art populaire même. Cela n'est pas entièrement une consé-

1. R. Wagner : Lettre sur les poèmes symphoniques de Liszt.

quence des idées réalistes qui le guidèrent : Dargomyjski, avec le même idéal esthétique, ne s'est pour ainsi dire jamais attaché à faire vivre des types pris dans le peuple. Les « Cinq » au contraire, parmi lesquels Moussorgsky, est seul réaliste, ont tous plus ou moins tendu vers un art exclusivement national tant par ses ressources que par son objet : c'est-à-dire qu'ils ont voulu tirer de l'art populaire russe les éléments de leur langage musical, et évoquer des sujets nationaux. L'ambiance où il vivait put donc influencer dans quelque mesure Moussorgsky, mais pas assez pour motiver la prédominance, dans son œuvre, du seul caractère populaire.

La sympathie foncière de l'artiste pour les hommes des campagnes où il vécut longtemps, ses extraordinaires facultés d'observation et de notation typique, voilà la double cause de cette véracité, de cette intensité qui distinguent les types populaires contenus dans son œuvre.

Mais, indépendamment de la fidélité de la caractéristique musicale, comme de la qualité communicative de l'émotion qui anime les œuvres, il entre en jeu un procédé de composition particulier, auquel on fait allusion chaque fois qu'on parle de l'école russe, sans toutefois le définir clairement ni en délimiter le rôle : celui

précisément qui consiste à emprunter au folk-lore musical des éléments matériels.'

Les emprunts peuvent être de diverses sortes. De façon générale, les modalités propres de la musique populaire, avec l'ensemble harmonique qui en résulte, les inflexions mélodiques inhérentes pour ainsi dire à l'idiome qu'est cette musique, peuvent d'emblée passer dans le langage des artistes nationaux, sans que ceux-ci soient le moins du monde coupables d'imiter le style populaire. Ces modes d'expressions aptes à traduire la sensibilité artistique d'une race, il est naturel de les retrouver chez les artistes appartenant à cette race : l'étrange serait plutôt qu'on ne les retrouvât point. Un exemple plus direct est donné par la liberté de l'art populaire : vierge, l'instinct artistique n'incline point vers les stylisations complexes ; le paysan ne connaît point d'intermédiaires entre la monotone répétition d'un fragment mélodique, le parti pris d'un air de danse et le mélos absolument libre de la cantilène expressive. En même temps, dans les premiers cas, il ignore presque toujours les symétries trop rigides. Par là son art offre le sûr antidote des contraintes de l'art trop stylisé que produisent, à la longue, les écoles.

Mais d'emprunts proprement dits, l'artiste ne

peut en faire que de deux espèces : il peut reproduire le mouvement général, l'allure d'une chanson ou d'une danse (le mot *forme* serait trop ambitieux) ; il peut en reproduire, tels quels, les thèmes. Cette utilisation de thèmes musicaux tout constitués a été reprochée, avec beaucoup de véhémence parfois, aux musiciens « nationalistes » russes. Il n'y a point lieu, à propos de Moussorgsky, de considérer le cas où de tels thèmes sont employés dans la musique purement instrumentale. Dans la musique vocale, la condition essentielle, la seule, est que l'expression soit directe, frappante, sans blesser le sentiment esthétique. Dès lors le compositeur qui sait utiliser à propos un thème populaire, là où la qualité musicale en convient aux exigences de l'expression, le mettre en place, de façon que tout, dans l'ambiance, continue de se correspondre, fait réellement acte d'artiste : ce n'est point faute de mieux qu'il s'empare d'un thème au lieu d'en inventer un. Choisir de la sorte un élément d'expression convenable équivaut à le créer : un musicien sans génie ne saurait pas plus faire l'un que l'autre ; un auditeur éclairé ne confondra jamais une citation superficielle d'un thème populaire avec l'incorporation de ce thème à la substance d'une œuvre.

Moussorgsky, dans certaines de ses composi-

tions, a utilisé textuellement des thèmes tirés du folk-lore musical. Par exemple, dans *Boris Godounow*, au tableau du couronnement, celui d'un chant triomphal traditionnel qui figure dans le recueil de Pratsch [1]; au cinquième acte de cet opéra, un air emprunté au répertoire du fameux chanteur populaire Riabinine [2]. Mais il serait oiseux de dresser une liste de ces emprunts, d'ailleurs assez clairsemés.

Il arrive plus fréquemment que Moussorgsky, comme d'ailleurs tous ses frères d'armes, crée des thèmes dont le caractère rappelle de si près celui des motifs populaires qu'on se demande s'ils sont inventés ou non : inutile de chercher une meilleure preuve du fait que, dans l'un et l'autre cas, la convenance artistique reste la même. S'il y avait d'une part adaptation factice, ou de l'autre, pastiche, on aurait toujours l'impression de quelque chose d'artificiel, de déplacé. Le contraire témoigne de la légitimité, voire de l'excellence de l'un et de l'autre procédé.

*
* *

Seule l'identité d'esprit permet de rapprocher

1. Un des thèmes russes employés par Beethoven dans son op. 59. M. Rimsky-Korsakow a utilisé ce même thème, avec la même intention que Moussorgsky, au premier acte de la *Fiancée du Tsar*.

2. Sur Riabinine, voir : Rambaud, *La Russie épique*, p. 8.

les divers « chants populaires » de Moussorgsky, mélodies qui d'ailleurs n'ont pas été groupées sous ce titre collectif. Il en est un certain nombre qui ont cependant pour caractère commun d'être réellement des chansons à lignes mélodiques accusées et plus ou moins symétriques, et non des mélopées en rythme libre; ils ont alors, comme les mélodies populaires elles-mêmes, un certain caractère de lyrisme instinctif[1]. Moussorgsky ne s'y écarte donc pas du domaine habituel du lied. Parmi ce genre de pièces, où il faut considérer la valeur esthétique de la musique même plutôt que chercher à reconnaître des modes d'expression particuliers, on doit placer en première ligne l'admirable *Hopak* chanté, fougueux, haut en couleur, une maîtresse page musicale conçue dans un parti pris uniforme de mouvement et de caractère expressif autant que pittoresque. On observera un degré de stylisation presque égal dans la chanson *Aux Champignons*, et à peine moindre dans la *Berceuse d'Erémouchka* ou dans *Kallistrate*. Dans ces diverses pages, le parti pris de traite-

1. Cela n'est pas en contradiction avec ce qui a été dit plus haut : les mélodies populaires sont toutes plus ou moins stylisées, soit par l'ampleur donnée aux inflexions mélodiques, soit par une élémentaire symétrie : une certaine stylisation en effet est le degré le plus rudimentaire de l'élaboration artistique.

ment mélodique a sa raison d'être dans une intention expressive générale, plutôt que dans la nécessité d'adopter un mode d'expression constant pour atteindre à la caractéristique réaliste, comme Moussorgsky le fera dans d'autres pièces d'allure populaire : *Savichna*, *L'Orphelin*, *Le Polisson*. Le procédé est plus analogue à celui qui est employé dans la musique purement instrumentale ; mais l'étude du *Polisson*, par exemple, montrera que la différence peut résider plutôt dans le point de départ que dans les résultats.

Ici, la pure expression musicale a suffi aux besoins réalistes du compositeur : par elle seule il évoque d'aussi vivace manière la paysanne passionnée du *Hopak* ; le mélange d'amour et de haine qui bouillonne au cœur de la cueilleuse de champignons ; la résignation, dolente et presque sans espoir chez la mère d'Erémouchka, souriante et légère chez le va-nu-pieds philosophe, Kallistrate.

Cependant tous les textes ne se prêtent pas à un traitement aussi simple : pour réaliser par sa musique l'expression à la fois la plus intense et la plus juste, Moussorgsky est souvent obligé de recourir aux éléments les plus variés ; il le fait sans scrupule, en artiste pour qui l'unité musicale intrinsèque n'est rien au prix de l'unité

qui résulte de la constante adaptation de la musique au texte. Le plus bel exemple qu'on puisse citer ici est la *Berceuse du Laboureur*. Il faudrait analyser presque d'un bout à l'autre cette page prodigieuse pour montrer à quel point l'expression y est, à chaque moment, intensifiée par l'utilisation opportune d'un mode nouveau.

Il suffit de l'avoir entendue pour en reconnaître l'unité de fait. La tenue générale est lyrique ; la partie vocale forme une ligne mélodique accusée, qui n'a rien d'un récitatif; mais les paroles sont plus subtilement scandées, les accents expressifs plus minutieusement soulignés. L'accompagnement fait corps avec le chant, qu'il double presque partout (sauf dans la dernière partie) et a par conséquent la même tenue musicale et le même caractère expressif très spécifique et très varié.

Au début, un motif de berceuse, de rythme doucement balancé et d'expression tendre, souligne les premières paroles : « Dodo, dors paisiblement, fils de laboureur. » Puis, à mesure que la mère se met à rêver du destin tragique des pauvres, de nouvelles phrases musicales naissent : « Autrefois nos aïeux ignoraient le malheur ; — Malheur est venu, apportant le malheur. » En quatre mesures, les deux sentiments opposés contenus dans ces deux vers se succèdent, aussi

caractéristiquement exprimés l'un que l'autre. Plus loin, quand la mère prononce les paroles : « Nous vaincrons le malheur par le dur travail qui fatigue et qui brise... », la musique, sinistrement énergique, sonne un véritable hymne de révolte. Et soudain elle s'adoucit pendant que se tait un moment la voix, se fait mystique, éthérée, pour accompagner la conclusion : « Ton petit corps tout blanc repose en son berceau, et ton âme innocente est partie au Ciel. Dieu protège ton doux sommeil : voici qu'à ton chevet sont venus veiller de beaux anges blancs. » Une œuvre pareille reste sans exemple, tant par sa beauté que par l'audace des raccourcis qu'elle offre. Elle constitue un des plus décisifs témoignages de génie que musicien ait jamais donnés.

Lorsqu'un texte ne comporte point un pareil déploiement d'expression lyrique, purement musicale, Moussorgsky s'attache plus particulièrement encore à réaliser l'équivalence des inflexions du langage parlé et à en renforcer la valeur expressive sans l'étendre : il fait alors œuvre de pur réaliste. Le cas est fort apparent dans les pages qui sont franchement des récitatifs libres : par exemple *L'Enfant et Niania* (*La Chambre d'Enfants*) ; il l'est moins, au premier abord, dans *L'Orphelin* et dans *Savichna*, où un parti pris du rythme persiste de bout en bout

Mais là, c'est tout justement l'instinct réaliste qui poussa le compositeur à conserver au chant une allure uniforme. Le mendiant affamé déroule sa monotone complainte presque sans accent, et sans reprendre haleine : « Bon Monsieur, par pitié, bon Monsieur, charité ! Ayez pitié d'un pauvre orphelin sans feu ni lieu ! Seuls le froid et la faim m'ont chauffé, m'ont nourri... » Et la triste imploration va, va, jusqu'au moment où elle s'arrête abruptement, sur l'accord suspensif de la dominante [1]. Cela impressionne et glace, comme le ferait, au surplus, le texte seul.

Toute semblable d'esprit est la psalmodie de l'innocent qui balbutie son amoureuse supplique :

« Belle Savichna, o mon bel oiseau,
Aime-moi, le laid, aime-moi, le las !
Dis, veux-tu m'aimer, moi qui souffre tant [2] ?... »

N'importe quelle parure purement musicale n'eût fait qu'en affaiblir la saisissante expressivité. Aussi la musique y abdique-t-elle presque tous ses droits propres, et, selon l'idéal de Moussorgsky, n'y fait-elle que souligner le caractère expressif de la parole. On pourrait faire abstraction du texte de toutes les mélo-

1. Inutile de commenter cette véritable trouvaille de réalisme.

2. Traduction de M. P. d'Alheim.

dies nommées plus haut et en goûter la seule musique : ni *Savichna* ni *L'Orphelin* ne supporteraient cette épreuve, d'ailleurs sans signification esthétique et utile au plus comme moyen d'analyse.

Il est intéressant de comparer à ces deux pages *Le Polisson*, où s'observe, pour une raison analogue, la même uniformité de débit : un gamin poursuit une vieille femme, l'accable d'un chapelet de railleries : « Holà, mère-grand, holà belle amie, ravissante à voir, tourne-toi ! Vieille au nez pointu, au chignon tout blanc, aux gros yeux tout ronds, baise-moi ! » jusqu'au moment où la vieille le saisit et l'étrille d'importance. Le procédé reste en principe le même. Cependant il est à remarquer que la galopade du jeune drôle autour de sa victime, ses gestes exubérants fournissaient à Moussorgsky une suggestion rythmique précise et continue, du genre le plus propre à aider son invention musicale. Aussi *Le Polisson* est-il une de ses mélodies les plus réalisées, les plus homogènes : ce pourrait être un ravissant scherzo instrumental.

Ces quelques exemples suffisent à montrer que la méthode réaliste de Moussorgsky conduit aux résultats les plus heureux, les plus variés aussi, lorsqu'elle est appliquée à la composition de musique vocale ; ils permettent aussi de voir

dans quelle mesure elle peut concourir à l'élaboration d'une œuvre constituant un tout indépendant. On y voit la musique faire acte d'expression autonome, ou devenir la docile auxiliaire de l'expression du langage. Dans *Le Polisson* elle fournit une traduction pantomimique des rythmes caractéristiques du sujet, comme elle le fait dans la plupart des pièces instrumentales de Moussorgsky. Les mêmes procédés de composition se retrouvent, appliqués chacun selon les exigences du texte, dans d'autres mélodies de l'auteur, et notamment dans les sept piécettes qui forment le merveilleux petit recueil : *La Chambre d'Enfants*.

*
* *

La Chambre d'Enfants, c'est le meilleur de Moussorgsky, et c'est Moussorgsky tout entier. L'œuvre est si juste, si originale, si achevée, si communicative, que le succès en fut d'emblée unanime, et qu'elle a suffi à rendre l'auteur populaire, même parmi ceux qui ignorent tout le reste de sa production. Nulle tâche ne pouvait mieux convenir à un artiste de sa trempe particulière que celle d'évoquer exactement, minutieusement, sobrement, les divers moments de la vie enfantine, de noter les mille inflexions

des petites voix fraîches, sincères, promptes à exprimer typiquement la joie, la surprise, la colère, la vivacité ou la lassitude. Point n'était besoin pour cela d'un art complexe; la perfection, même, ne pouvait être atteinte que grâce à une suprême ingénuité, servie par une faculté exceptionnellement affinée de percevoir et de noter.

Chacune des scènes est une petite comédie ou un petit drame complet, de caractère bien spécifique. D'abord, l'enfant s'est assis près de la Niania, de la nourrice. Il demande une belle histoire, « celle de l'ogre terrible, qui s'en allait par les bois, emportait les petits enfants, dévorait leurs petits os... ; ou bien celle du prince boiteux, qui à chaque pas fait sortir de terre un champignon, et de la princesse qui éternue si fort qu'elle casse les vitres... ». Puis, laissé seul un instant, l'enfant a ravagé la table à ouvrage : le fil est embrouillé, les mailles sont défaites, l'encre s'est répandue sur le tricot. « Dans le coin ! » ordonne la Niania. Et une protestation, d'abord très pateline, vite boudeuse, répond : « Je n'ai rien fait, Nianiouchka ! Je n'ai pas touché au petit bas, Nianiouchka ! La pelote, c'est le petit chat qui l'a déroulée... Michenka est très sage ... Niania est vieille et méchante, elle a le nez tout barbouillé ... Micha n'aimera plus sa Nianiou-

chka : voilà ! » C'est l'histoire d'un gros hanneton qui s'est précipité sur l'enfant, s'est cogné contre lui, puis est tombé, immobile, inerte : « Il m'a frappé, et c'est lui qui est tombé : que lui est-il donc arrivé, à ce hanneton ? ». C'est la fillette qui berce sa poupée : « Tiapa, dodo, Tiapa, endors-toi ! Tiapa, dors, voyons ! Croquemitaine mangera Tiapa, le loup gris la prendra, l'emportera dans la forêt sombre. Tiapa, endors-toi ! Ce que tu verras en rêve, tu me le conteras : l'île enchantée où fleurissent et mûrissent les poires transparentes, où jour et nuit chantent des oiseaux dorés. Dodo, Tiapa ! » C'est encore la prière du soir : l'enfant, sagement, commence : « Seigneur, aie pitié de papa et de maman, sauve-les, Seigneur ! Seigneur, aie pitié de mon frère Vassenka et de mon frère Michenka... » Puis, à mesure que vient le sommeil, le débit s'accélère, s'embrouille, si bien que la Niania doit dicter les dernières paroles, que l'enfant répète docilement. Ailleurs un petit bonhomme chevauche un bâton ; il galope, il crie, va rendre visite à un camarade, repart au triple galop, tombe, se fait mal à la jambe. Sa maman accourue le console, et, au bout d'un instant, le voilà qui file plus vite que jamais, pour rattraper le temps perdu. Enfin vient un récit fort tragique, plus tragique même que l'histoire du hanneton :

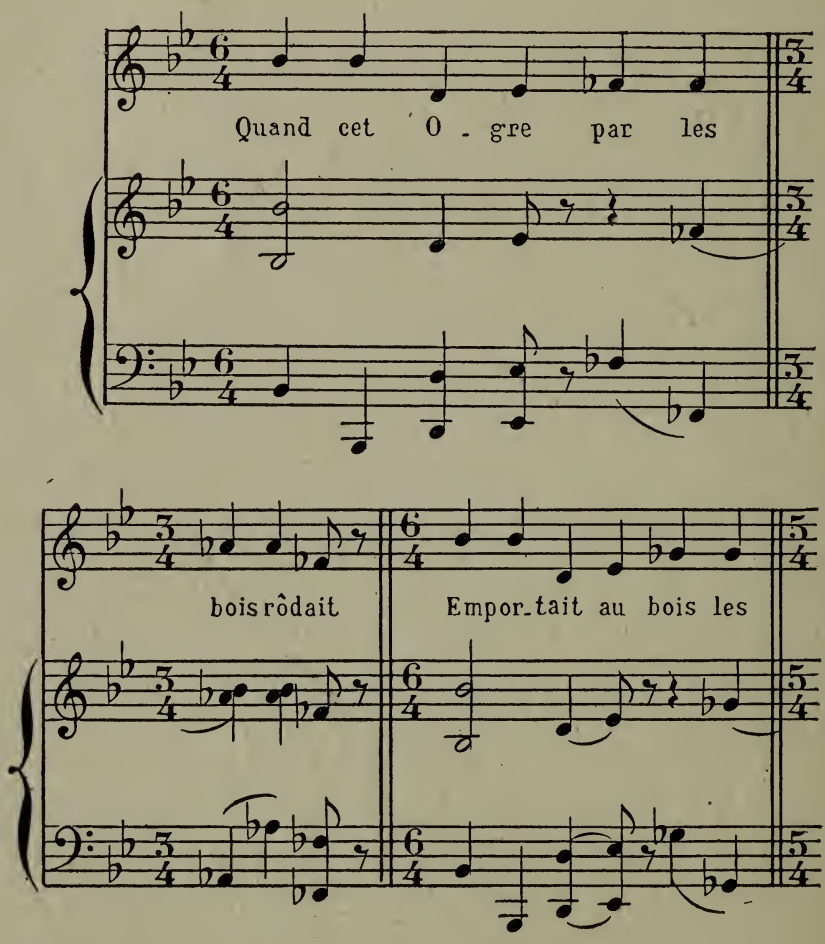
l'enfant a vu le chat Matelot grimper sur la cage du rouge-gorge ; au moment où la vie de l'oiseau est en danger, il s'est précipité, a asséné une bonne tape au chat. La cage était dure, il s'est fait mal aux doigts : « Non, mais en voilà un chat, maman : hein ? »

Le texte de ces étonnantes petites scènes, écrit par Moussorgsky lui-même [1], permet de pressentir, dans une faible mesure il est vrai, la justesse de l'évocation musicale : jamais avec des paroles on n'a fait quelque chose de plus exact et de plus vivant. Dire que la musique est à tous les égards digne de ces textes est le seul commentaire adéquat : Moussorgsky s'y montre tendre, ému, clairvoyant, y réalise des miracles de vérité évocatrice. A analyser, ici, les procédés de composition, l'on risque plus que jamais de déflorer l'œuvre, de n'en caractériser que gauchement l'infinie délicatesse. Et cependant, comme on y saisit sur le vif les diverses méthodes employées par Moussorgsky, comme on y reconnaît toutes les formes typiques de son style !

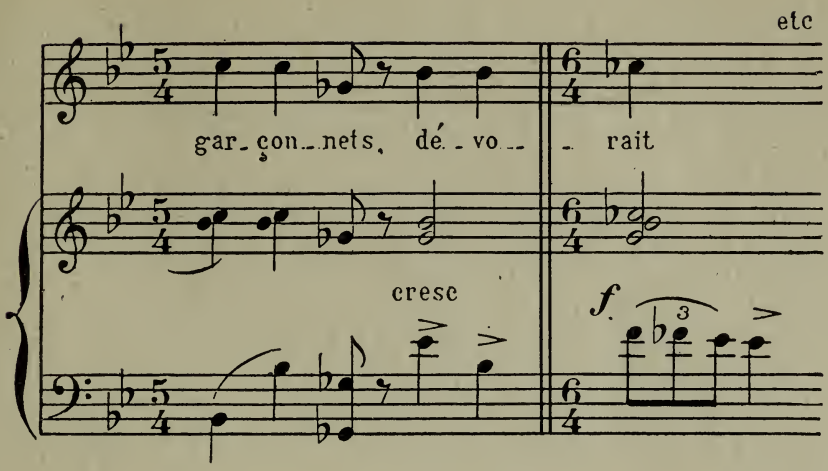
Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'appropriation de chaque accent, de chaque césure, de chaque tournure mélodique. Les nuances de cet

1. Comme ceux de *Savichna*, de *L'Orphelin*, du *Polisson*, et en général de toutes ses compositions les plus caractéristisquement réalistes.

organe si sensible et si expressif qu'est une voix d'enfant semblaient défier toute tentative de les fixer par la musique : on est stupéfié de voir le résultat auquel est parvenu Moussorgsky. Cette saisissante justesse de la déclamation fait presque tout l'intérêt de *Avec Niania* [1], dont voici un fragment :



1. Cette petite pièce est célèbre pour les vingt-sept changements de chiffrage qu'elle contient en cinquante-trois mesures.



de *Dans le Coin, La Prière*, où l'on n'observera rien qui ressemble à un traitement musical proprement dit : point de mélodie autonome, à signification intrinsèque, pas la moindre eurythmie dans la disposition. L'accompagnement de *Dans le Coin* est pantomimique, suggère le mouvement des deux interlocuteurs, en même temps qu'il donne le ton du colloque. Celui de *Avec Niania* offre par endroits, mais sous une forme simplifiée, des évocations rythmiques de l'ogre, du prince qui boite, de la princesse qui éternue, dont on reconnaîtra l'analogie avec celles que contiennent les *Tableaux d'une Exposition* (*Gnomus, Samuel Goldenberg et Schmuyle, etc.*) C'est à peine si le début de *La Prière* suggère un moment l'atmosphère calme de la scène. Et cela est encore de bonne observation : la grosse affaire pour la fil-

lette, c'est de prononcer sa prière ; l'acte n'éveille point son imagination autant que par exemple celui de bercer sa poupée. Tout tableau musical tant soit peu « poussé » aurait été contraire à la vérité. Mais, s'il s'agit de la venue du hanneton, l'enfant reçoit des sensations précises, son petit esprit s'en empare, en fait quelque chose d'énorme, s'excite, et par conséquent la musique peut à bon droit — c'est-à-dire sans dépasser la note juste — monter presque jusqu'au paroxysme.

En de pareils cas, le tact de Moussorgsky est pour lui un guide sûr ; il s'abstient d'ajouter au sujet le commentaire de l'émotion personnelle de l'artiste : celles que peut ressentir l'être évoqué sont les seules dont le parti pris de traitement réaliste comporte l'expression directe. Aussi dans *Avec Niania*, *Dans le Coin*, *La Prière*, comme dans *L'Orphelin* ou *Savichna* [1], n'est-ce pas la *musique* qui engendrera le plaisir esthétique : il suffira d'une adéquate reproduction du sujet pour émouvoir autant que le sujet lui-même [2].

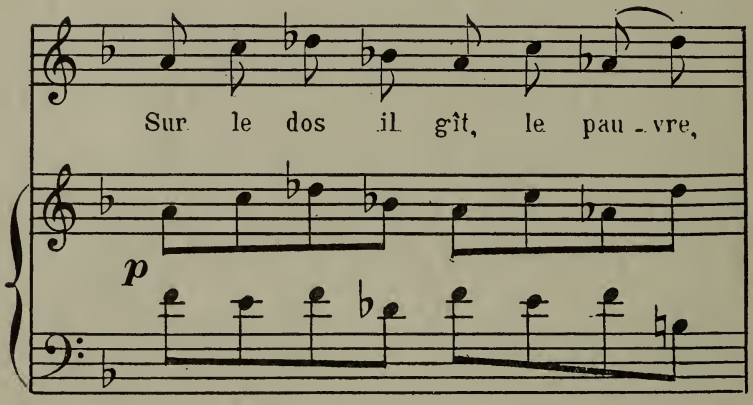
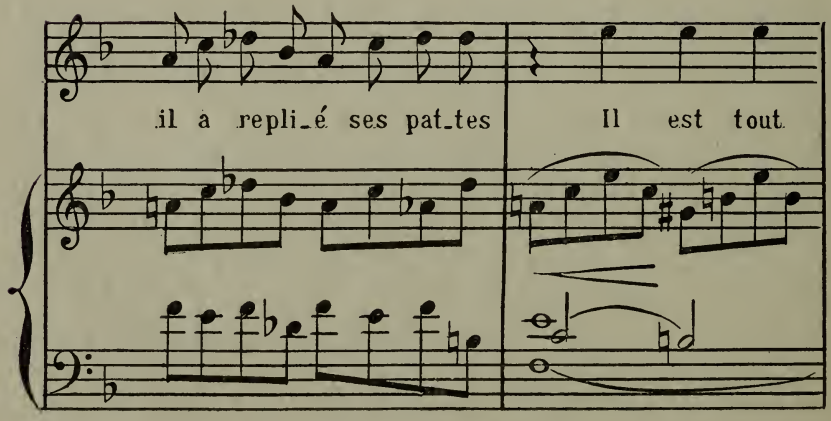
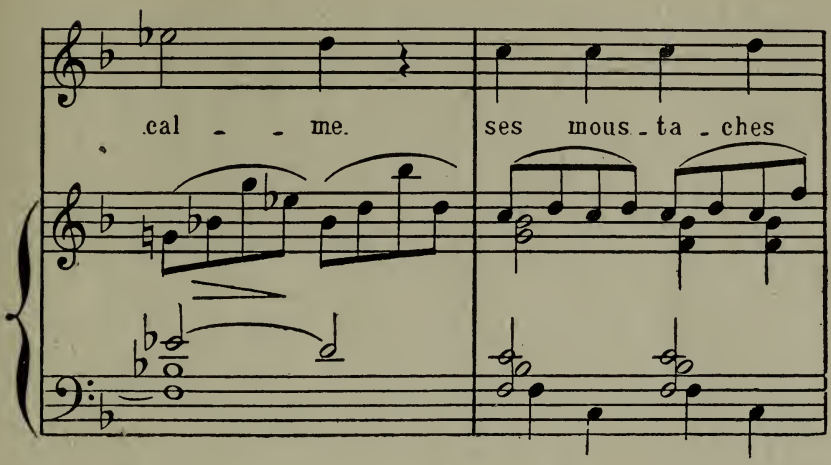
1. L'innocent, l'orphelin, au moment où ils parlent, ne s'attardent pas à contempler leurs souffrances ; ils n'ont qu'un objet : convaincre par leur prière.

2. On ose à peine ajouter, tant le commentaire pourra paraître excessif, que la sobriété des suggestions dans *Avec Niania* s'explique très bien de façon compatible avec la thèse avancée ici à propos du *Hanneton* : la chose vue impression-

Une fois de plus, la musique reprendra ses droits chaque fois que ce parti pris de traitement le comportera : par exemple, là où la disposition du texte permet quelque symétrie dans la construction musicale (*Le Hanneton*, *Berceuse de la Poupée*, *A cheval sur un bâton*), et les besoins de l'expression, une qualité mélodique plus soutenue du chant ou de l'accompagnement. Dans *Le Chat Matelot*, le ton du récit est amplifié par l'importance de l'événement à conter ; l'accompagnement suggère et le mouvement de la scène et son atmosphère de fébrilité. Dans *A cheval sur un bâton*, la précision rythmique de la donnée contribue à accentuer l'allure propre de la musique ; la partie médiane (la chute) est réalisée dans le même esprit qu'*Avec Niania* ou *Dans le Coin*, si bien que, grâce au texte, l'ensemble devient presque une forme. Plus construit encore, plus intrinsèquement musical est *Le Hanneton* (que M. Bellaigue a si joliment défini : un nome pythique en miniature). Moussorgsky, pour retrouver toute la psychologie de son petit héros, est obligé de recourir aux moyens artistiques les plus subtils. Le début, quand l'enfant joue paisi-

nera toujours l'enfant plus fortement que la chose contée. Et nous savons d'autre part que, chez Moussorgsky, le modèle graphique précis peut seul provoquer une énonciation caractéristique.

blement; la fin surtout, quand il contemple le hanneton immobile, s'étonne, saisi d'une vague inquiétude et pressentant presque le mystère du grand problème de la mort, sont des moments d'atmosphère musicale intense et rare, pour lesquels on voudrait presque évoquer une comparaison avec *Pelléas et Mélisande*.



Durant la description de l'aventure, les harmonies violentes et les rythmes accusés se précipitent.

C'est enfin du pur lyrisme que ressort la *Berceuse de la Poupée* où la musique traduit le flottement des pensées de la fillette, la confuse vision de l'île enchantée en même temps que le dodelinement des petits bras tendrement serrés autour de Tiapa.

Une exquise *Chansonnette enfantine*, publiée à part, se rattache tout naturellement à la série *La Chambre d'Enfants;* le texte en est du poète Mey.

*
* *

Moussorgsky a composé un certain nombre de pièces vocales d'un caractère fort particulier, de véritables caricatures ou satires chantées. De telles pièces, n'ayant pour objet que de pro-

duire l'amusement, ne sauraient être considérées comme des œuvres d'art, si elles ne possédaient la seule qualité par où la farce peut s'apparenter à l'art : d'être caractéristiques, de contenir des notations synthétiques, spécifiques et concrètes qui en étendent la portée par leur valeur propre. Tel, par exemple, *Le Polisson*, qui est dans une certaine mesure un simple croquis de caractère. Mais cette qualité n'existe qu'à des degrés fort inégaux dans les diverses pages dont il va être question.

L'Orgueil offre un excellent spécimen de pure caricature. En voici le texte, qui est d'Alexis Tolstoï (ceux de toutes les autres pièces du même genre sont de Moussorgsky) : « L'orgueil marche en se gonflant... de hauteur, il n'a qu'une archine et quart — mais son chapeau mesure bien une pleine sagène[1]. Il irait volontiers voir son papa, sa maman : mais leur porte n'est point vernie ! Il irait volontiers prier dans l'église de Dieu, mais le plancher n'est point balayé ! L'orgueil voit devant soi un arc-en-ciel; il tourne aussitôt les talons : « Courber le front, moi ! Ce serait du joli... » La silhouette est bien campée : l'art du musicien n'y saurait ajouter grand'chose sans la déformer. Mais l'opportune appli-

1. Mesures russes : Archine, 71 cm. ; Sagène, 2 m. 14.

cation des procédés habituels de Moussorgsky n'offre pas le même inconvénient : l'accompagnement traduit la démarche pompeuse du sire ; les inflexions du langage sont accentuées jusqu'à l'outrance. Les *pp* et les *ff* alternent brusquement, nuancés par surcroît d'intentions expressives soulignées avec soin : *Pomposo*, *Simplice*, *Senza espressione*, *Marziale*. Mais cela ne suffit pas à communiquer à la musique le caractère intrinsèque de drôlerie qui est contenu dans le texte. Toutefois, cette musique met ce caractère manifestement en relief.

L'intérêt musical de la satire *Le Classique* est tout aussi faible. Moussorgsky s'est proposé d'y silhouetter un pédant réactionnaire en train de prononcer son *Credo* artistique : « Je suis clair, lucide, modeste, simple, courtois : qu'on m'admire ! Un parfait classique, plein de tact, fort poli. Je hais les ingéniosités modernes, je fais la guerre à tous les novateurs : leur bruit, leur désordre, leur tintamarre m'épouvantent, car j'y prévois la mort de l'art... Mais moi, je suis clair, je suis modeste, etc. » La réalisation de la musique est, en somme, la plus ingénue des parodies : un morceau de faux style classique, avec quatre parties réelles bien correctes, les grâces mélodiques les plus sottes du monde, deux ou trois poncifs dramatiques, et le retour

traditionnel de la première partie. Accessoirement, il se trouve que tout cet intentionnel fatras, si étudié, si affecté, si émasculé, constitue une saisissante évocation pantomimique de la démarche, des attitudes, des gestes du falot doctrinaire : c'est la preuve que les moyens, si puérils qu'ils semblent, sont parfaitement appropriés au but.

A côté du *Classique* doit se placer la longue scène chantée qui s'intitule *Le Guignol.* Mais ici les intentions de Moussorgsky sont complexes, les allusions abondent, et si l'on ne sait pas les comprendre, on ne peut que trouver la majeure partie de cette composition d'une médiocre drôlerie. Bien plus que *Le Classique* (où cependant Moussorgsky a voulu faire la caricature du critique Famintsyne), c'est une œuvre d'actualité, et, pourrait-on dire, de circonstance. Pour la goûter dans la mesure du mérite qu'elle offre, il est indispensable de connaître presque tout au long l'explication qu'en donne Stassow :

« Un montreur de marionnettes fait admirer sa collection de types saugrenus. Le premier est Zaremba (alors directeur du Conservatoire) qui chante une parodie d'un air classique (du *Samson* de Haendel) : « Le mode mineur, dit-il, c'est le péché originel ; le majeur, c'est la rédemption. » (Zaremba appartenait à une secte piétiste, et

initiait volontiers ses élèves à sa croyance.) Le deuxième est Fif (c'est-à-dire Théophile Tolstoï), un médiocre critique musical, admirateur fanatique de la musique italienne. Il chante, sur un plat motif de valse, avec de ridicules roulades, « Patti, la belle, la gracieuse, l'adorable » et sa perruque blonde, dont ledit critique avait fort pathétiquement parlé dans un de ses feuilletons. Ensuite, représenté par une mélodie tirée d'une de ses propres romances, le critique Famintsyne (déjà raillé dans *Le Classique*), qui parle du procès qu'il intenta à un confrère (Stassow)... Un dernier personnage surgit, le compositeur et critique Sérow. Son entrée s'accompagne d'un thème tiré de l'opéra *Rognéda :* « Vite un fauteuil pour ce génie qui ne sait où s'asseoir ! crie le montreur (Sérow se plaignait de n'avoir pas sa place réservée aux concerts de la Société Musicale Russe). Qu'on l'invite à dîner ! (allusion à sa rancœur de n'avoir pas été convié à un banquet offert par Berlioz) », etc... Puis le tonnerre gronde, la déesse Euterpe (c'est-à-dire la grande-duchesse Hélène Pavlovna, protectrice du Conservatoire et de la musique classique) descend des cieux. Les quatre se prosternent en adoration, la supplient de faire tomber sur eux une pluie d'or, en échange de quoi ils chanteront sa gloire. »

Ces perpétuelles allusions, éléments essentiels de l'œuvre, en sont aussi le côté faible, si l'on se place au point de vue de l'art proprement dit. Cependant, parfois l'outrance même de la charge lui donne une valeur intrinsèque, et par là Moussorgsky s'élève presque au niveau d'un Chabrier. Impossible de ne pas rire aux éclats lorsque se déroule la plate valse : « O Patti, Patti, Pa-pa-pa-patti, Patti, perruque ! » ou lorsque Sérow caracole, fulmine, écume. Ce n'est pas de l'art, soit : mais ici, Moussorgsky n'a point voulu faire de l'art ; sa seule ambition a été de caractériser, de cingler, de faire rire : il y a pleinement réussi. Les procédés participent et de l'évocation pantomimique, et de la simple parodie musicale. Le texte contient tout l'intérêt ; l'humour musical fut d'employer des moyens musicaux stéréotypés et déjà bouffons par eux-mêmes, en soulignant ce caractère grotesque, ou au contraire (au début par exemple) d'affecter une gravité imperturbable.

Il est difficile de prendre plus au sérieux la petite fable en musique appelée *Le Bouc, conte profane*. C'est une simple bluette, assez alertement troussée si l'on veut ; le texte peut s'en résumer ainsi : « La jeune fille allait se promenant ; elle voit un bouc vieux, horrible, et se sauve effrayée... La jeune fille allait vers l'église : il était temps pour elle de se marier. Le mari

était vieux, horrible. S'effraya-t-elle ? Non, elle fut docile et câline. » Tout cela n'offre guère de prise à la musique : Moussorgsky a pu imiter l'allure élégante de la demoiselle, la marche lourde et grotesque du vieux ; il a pu souligner par le parallélisme de la disposition musicale le parallélisme comique des deux situations évoquées. Mais le tout n'est qu'un petit « tableau de genre » médiocrement significatif. L'humour en doit cependant être manifeste pour un esprit russe, car Stassow n'hésite pas à déclarer : « Si d'aussi charmantes choses que *Le Bouc* sont de simples badinages, alors « La Calèche » de Gogol, « Le Nez », « Le Manteau » ne doivent pas non plus être pris au sérieux. » Et M. Pierre d'Alheim, commentateur avisé, définit ainsi le rire russe : « Le Russe est enfant, bon enfant. S'il veut rire, il rit d'une mouche qui vole, pour rire, parce que cela nettoie le cerveau... La langue ne se prêtant pas aux jeux de mots, le rire doit s'en prendre aux choses et aux gens. Il se fait la part belle, mais il n'incommode personne. Ses coups sont des coups d'épingle et non de massue. »

Point n'est besoin, cependant, d'être Russe pour goûter l'impayable drôlerie du *Séminariste* effaré, qui mêle ses préoccupations amoureuses et la liste interminable des substantifs latins de la deuxième déclinaison. Ce n'est ni une des

meilleures productions de Moussorgsky, ni une non-valeur. Les intonations sont notées de fort comique manière ; la musique offre, intentionnellement, l'aspect d'un pot-pourri de thèmes de chansons ou de rondes, mis bout à bout sans raison ni rime, ce qui, en l'espèce, est une heureuse trouvaille.

*
* *

Après avoir étudié de la sorte les différents aspects de l'art réaliste de Moussorgsky, il reste à aborder la série des œuvres où l'artiste dépassant presque les bornes du réalisme, s'est préoccupé d'exprimer plutôt que de spécifier, d'inventer plutôt que de reproduire, et par conséquent a fait acte de pur musicien. Ce groupe d'œuvres se distingue par de certaines différences matérielles : la musique, plus autonome, vise à émouvoir par ses courbes mélodiques, ses rythmes, ses harmonies, les rapports de ses périodes, autant sinon plus que par son caractère. Il arrivera même qu'elle soit stylisée dans quelque mesure, tout en conservant ce pouvoir expressif très direct et très nuancé que Moussorgsky n'ignore jamais. Certes, tout n'est pas d'égale qualité dans cette catégorie des œuvres du compositeur : l'inspiration pure, la faculté de conce-

voir artistiquement, peut se trouver en défaut bien plutôt que les facultés d'observer et de noter. Et Moussorgsky, — cela est fort heureux pour son génie — ne possédait point ce talent de bien disposer qui peut prêter une fausse apparence de beauté aux inspirations les plus médiocres. En fait, les pires mélodies qu'il ait écrites appartiennent à ce genre purement lyrique : comme d'ailleurs un certain nombre de ses chefs-d'œuvre.

Le principal inconvénient des classifications en art, c'est qu'elles sont toujours trop rigoureuses : ainsi, certaines des mélodies qui ont été étudiées plus haut au point de vue du côté réaliste qu'elles offrent, ont cependant ce caractère de musicalité intrinsèque que définit le précédent paragraphe : par exemple, pour la nature de l'invention mélodique, harmonique, etc., la *Berceuse du Laboureur :* pour la symétrie de structure et la continuité de la progression, *Le Polisson*, — sans parler des pièces où la coupe des mélodies populaires a été adoptée à dessein.

Nous avons reconnu cependant que, là, Moussorgsky prenait pour point de départ quelque chose d'observé, qu'il se proposait avant tout de reproduire caractéristiquement, sans toujours recourir aux partis pris d'expression émotionnelle qui constituent le style lyrique. On a vu que si ce

procédé de pure expression par la musique est assez peu fréquent chez lui, c'est parce qu'il ne sert que par exception les besoins instinctifs d'un tempérament réaliste, — on se rappelle que le réalisme en art se reconnaît par l'examen du point de départ et des procédés de composition, mais non des résultats obtenus. Sans l'analyse du procédé de composition, que révèle le texte et la comparaison avec d'autres pièces de l'auteur, il serait difficile de découvrir la différence des points de départ respectifs d'œuvres comme *Le Polisson* de Moussorgsky d'une part, le *Scherzo* de la *Symphonie inachevée* de Borodine, de l'autre ; le résultat effectif est dans les deux cas équivalent, bien que Moussorgsky ait copié en sonorités un modèle rythmique, et Borodine, inventé de la musique[1].

Pour sentir d'ailleurs que cette distinction a pour unique objet de fournir un moyen d'ana-

1. On voit combien on est près de pouvoir prononcer un jugement catégorique et motivé sur la réalisation artistique et sur la valeur esthétique de la musique descriptive : il est possible qu'un musicien, pour inventer un Scherzo, ait dû se représenter des images motrices, auquel cas son procédé serait précisément celui de Moussorgsky. Les résultats, — hormis l'éventuelle inégalité des capacités personnelles de réalisation — restent identiques, qu'il se soit représenté de telles images ou non. Cela étant, la différence des points de départ est purement théorique, et la nature de l'excitation (suggestion rythmique ou émotion) n'influe pas sur celle de la musique.

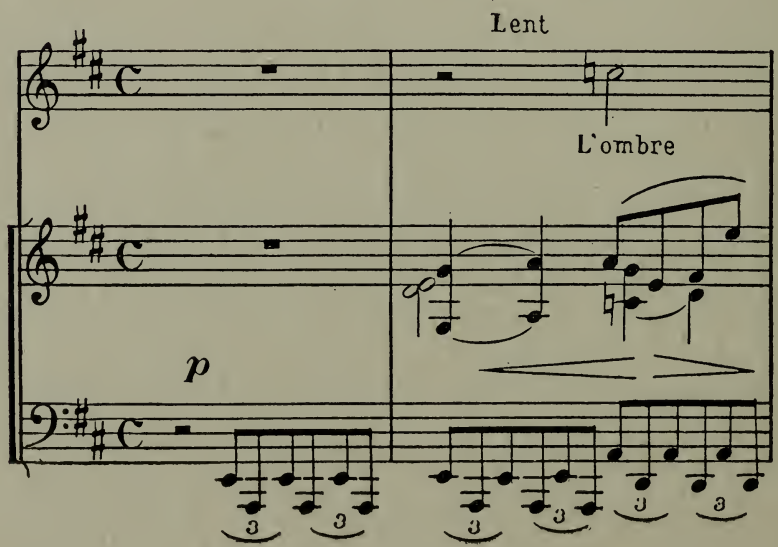
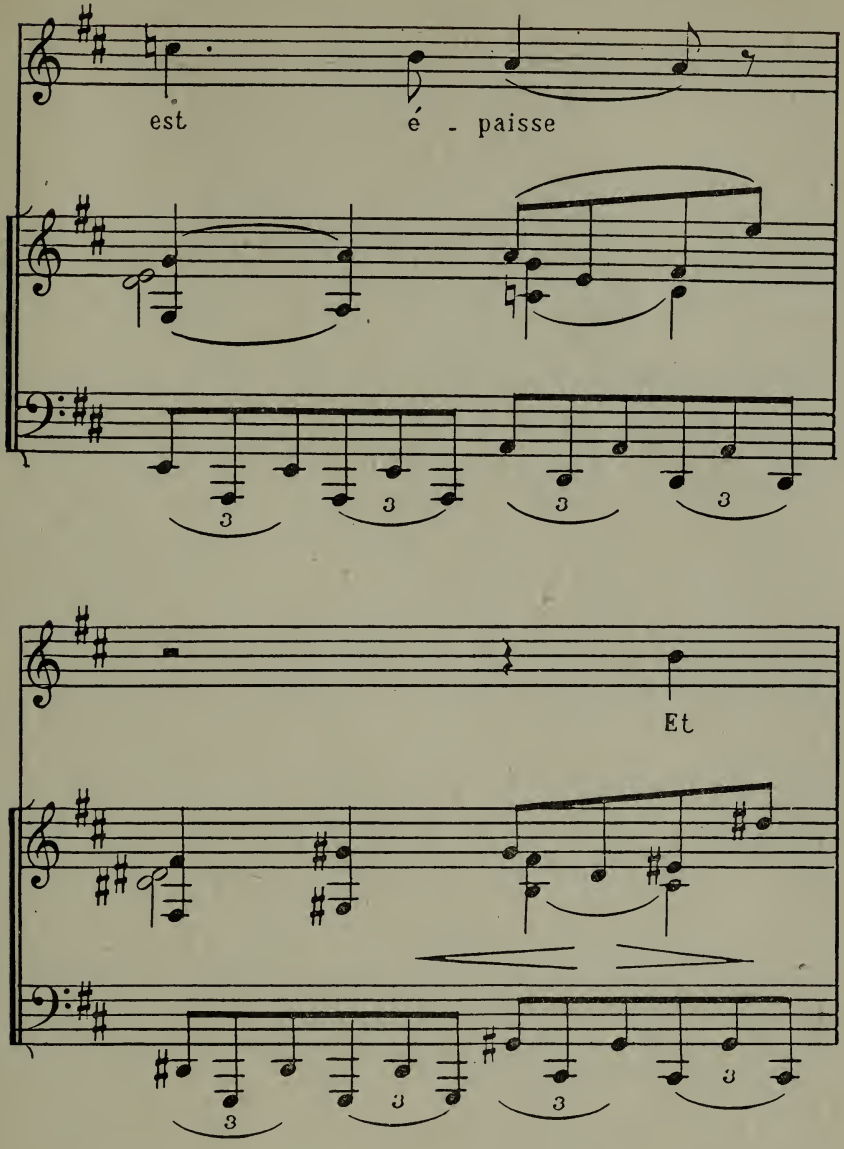
lyse, il suffit de considérer la mélodie de Moussorgsky, *La Pie*. Le texte de Pouchkine, qui est purement fantaisiste, a pour objet d'évoquer une atmosphère de mouvement kaléidoscopique, un tournoiement scintillant. C'est cet effet artistique que la musique de Moussorgsky, fidèle à l'esprit de ce texte, vise avant tout. Elle pourrait d'autre part être considérée comme une manifestation de réalisme, puisqu'elle s'empare de la double donnée rythmique qu'offre le texte : rythme de l'élocution précipitée, rythme des mouvements suggérés. En effet les mots y papillotent comme de pures sonorités ; il est difficile de donner, par la traduction, une idée de cette particularité. Voici cependant une version libre du texte : « Une pie très babillarde, — près du mur de mon jardin, — toute bigarrée s'agite — m'annonçant des visiteurs. — D'une sonnette invisible — retentit le carillon. — Un rayon d'aurore — fait rougir le blanc tapis neigeux. — Des clochettes gaîment tintent — mille tambourins résonnent — Tout le monde, tout le monde, — Hoï lioulechki, liouli, — vient pour voir la bohémienne, etc. »

Il y a bien du réalisme dans la façon dont la musique s'adapte au texte, mais le texte même est si peu réaliste, a des visées si manifestement musicales, grâce à ses effets de purs rythmes et de purs jeux sonores, qu'il ne constitue pas le moins

du monde un modèle à représentations caractéristiques. Évocateur au sens le plus large du mot, il a engendré une musique uniquement évocatrice, de la « musique pure ». Il en a été de même dans le cas du *Polisson*.

*
* *

Parmi les *lieder* purement lyriques de Moussorgsky, il importe de nommer d'abord *La Nuit* : non que, dans l'ensemble, cette pièce soit un de ses chefs-d'œuvre, mais parce que, fort bien venue d'ailleurs, elle offre le premier en date des exemples de haute originalité d'invention musicale qu'ait donnés le compositeur. L'audace, la beauté profonde de la progression qui se développe dans la seconde partie de l'œuvre :

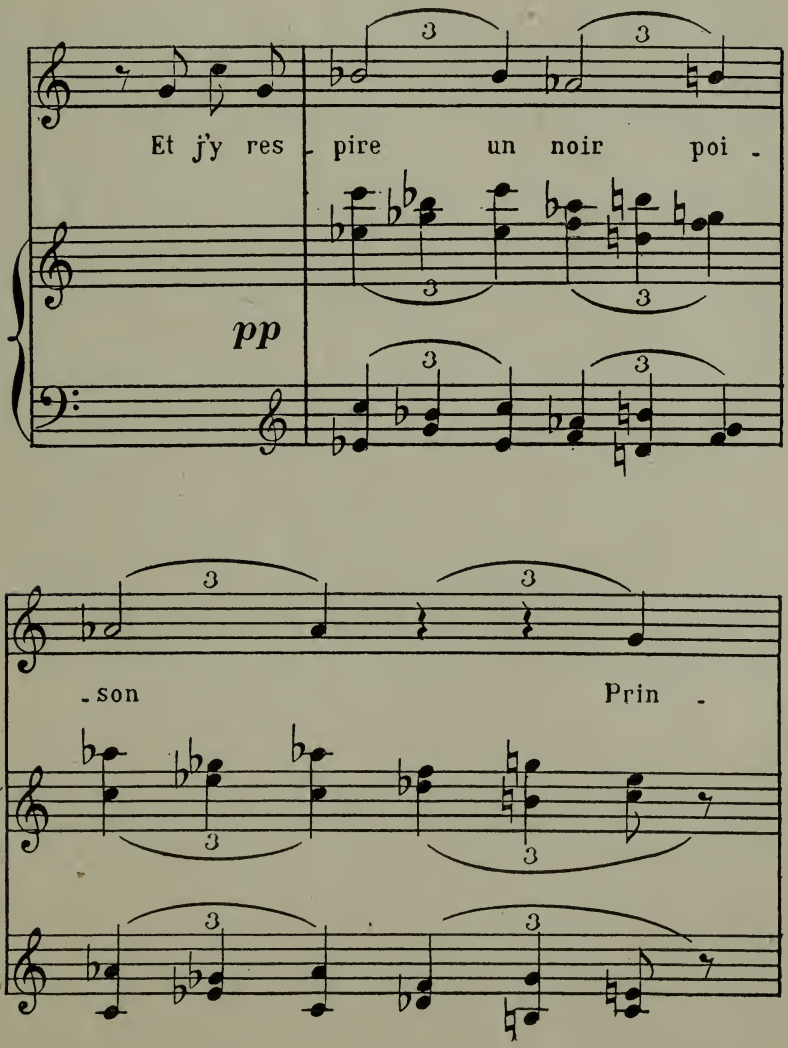


n'échappera à aucun musicien.

Le style musical, d'ailleurs très libre, en est dénué de tendances représentatives, ne veut être qu'expressif. Quoique ce ne soit point là l'idéal habituel de Moussorgsky, l'exemple n'est point unique.

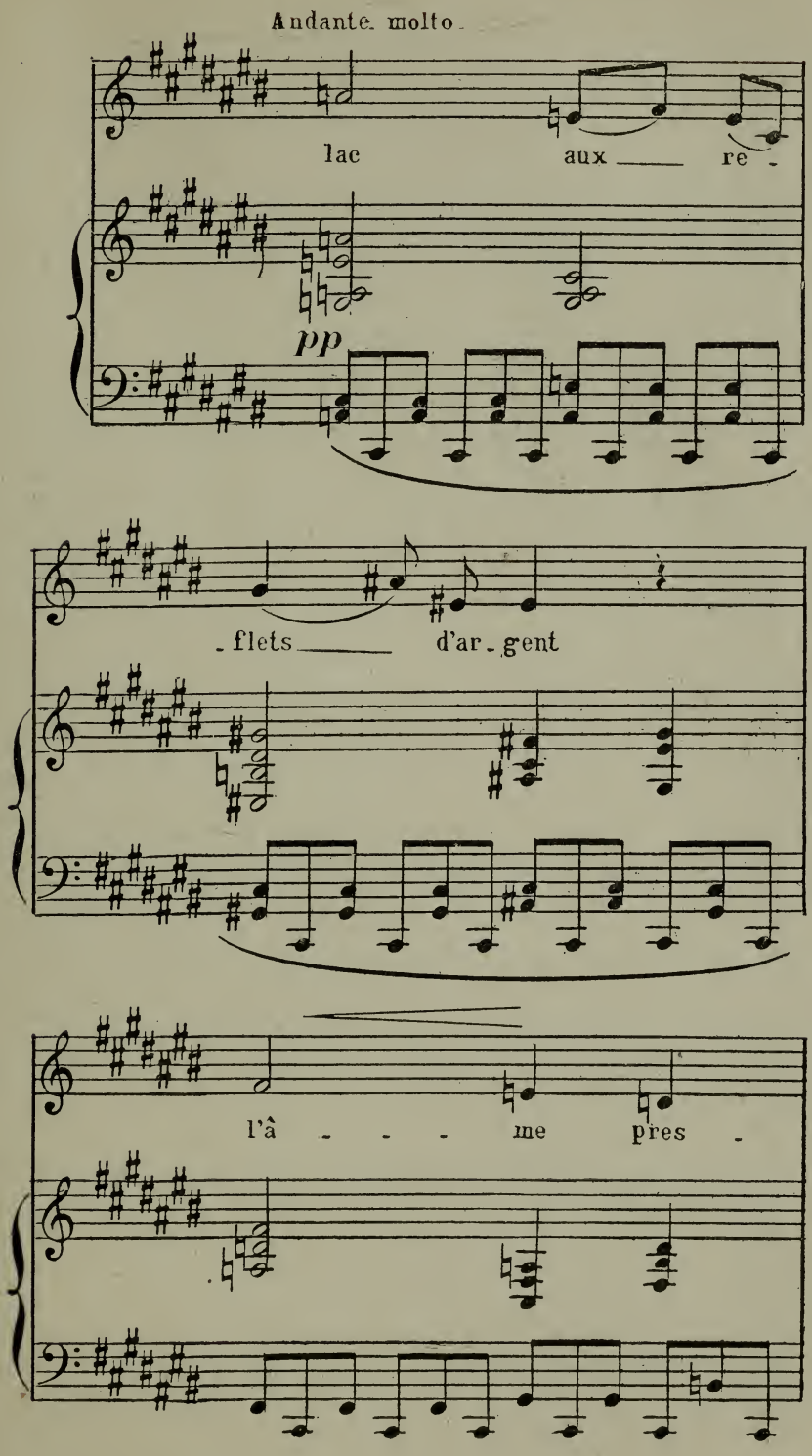
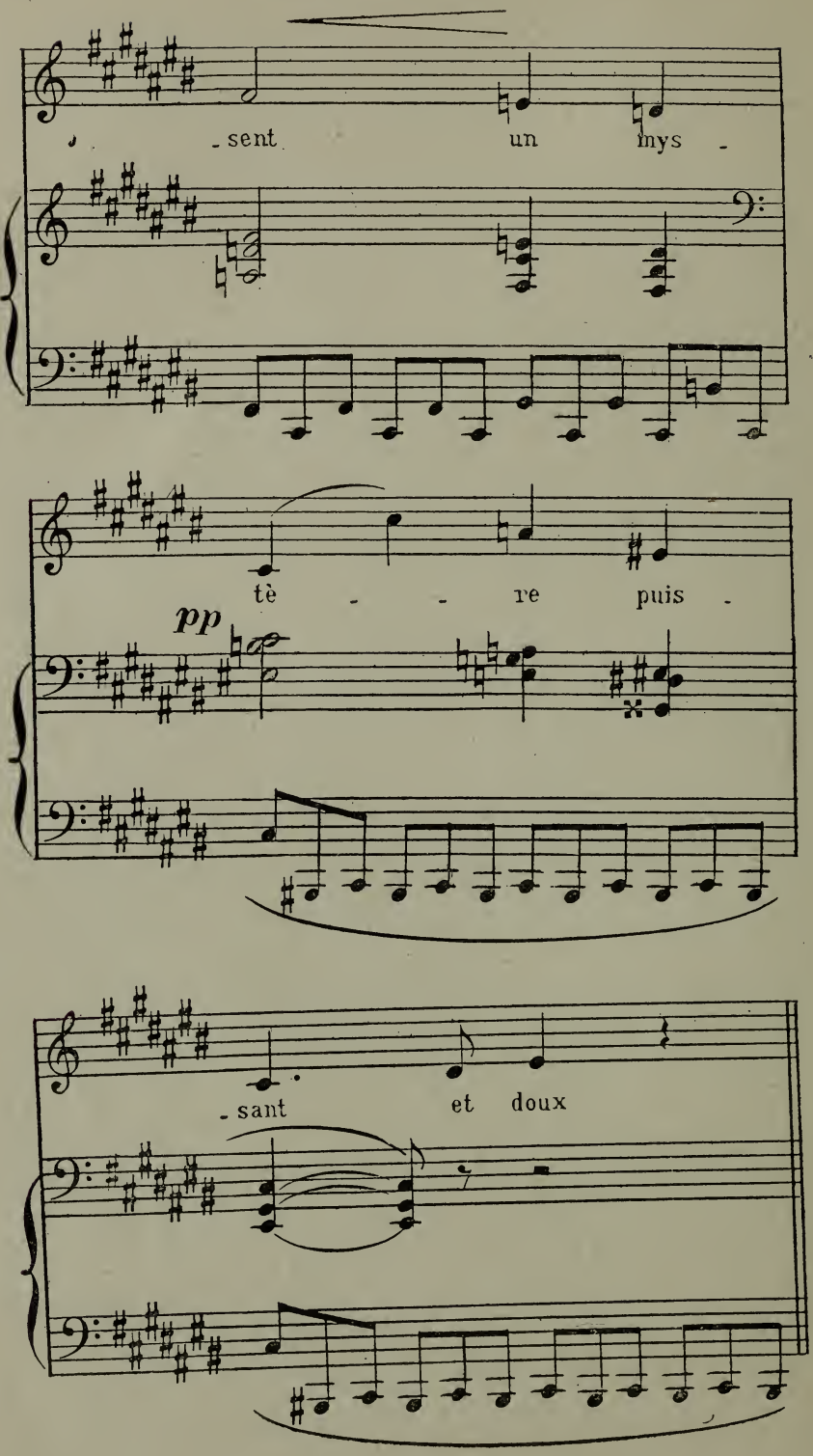
On peut, sans inconvénient, glisser sur quelques œuvres de la première période de sa vie, et aussi sur les mélodies peu significatives que lui inspirèrent, à une époque où déjà son génie déclinait, des poésies d'Alexis Tolstoï. Mais, outre les mélodies de style populaire déjà citées, quelques pages de franc lyrisme doivent retenir l'attention : par exemple, la farouche invocation *Le Dniépr*, un peu romantique, mais sobre et d'une ample beauté ; dans un caractère plus intime, plus touchant, la petite merveille qu'est le *Chant Hébraïque* (sur des strophes du *Cantique des Cantiques* traduites par Mëy), encore une des meilleures productions de Moussorgsky au point de vue musical, une de celles où il reste dans la tradition du style artistique de Glinka, de Balakirew et de Borodine. Mais, dans l'ordre non réaliste, c'est la suite *Sans Soleil* qui est le chef-d'œuvre du compositeur : les six mélodies qu'elle comprend sont d'importance diverse, et diversement quoique également admirables. Parfois, elles restent de purs récitatifs mélodiques où sont respectées, selon la coutume de Moussorgsky, les plus légères nuances de la déclamation. Mais la ligne en a quelque chose d'intensément musical que soulignent encore les expressives harmonies de l'accompagnement (n^os^ 1, 2, 4). Ailleurs la mélodie

prend plus d'envergure, devient du chant (n° 3, deuxième partie), voire un chant à courbes étendues et à périodes symétriques (n^os 5, *Elégie*, et surtout n° 6, *Sur l'Eau*).

Dans ces trois dernières pièces, la musique s'élève jusqu'à créer, à elle seule, toute l'atmosphère de la poésie, à en contenir seule l'expression. Les plus pénétrantes harmonies viennent, dans le n° 3, évoquer le triste flottement des fantômes du bonheur passé :

Ici, par son caractère expressif aussi bien que par le flou de son rythme (on remarquera que la disposition des harmonies suggère une accentuation binaire que contrarie la notation en triolets) l'accompagnement a quelque chose de spécifiquement représentatif.

Les mille sensations confuses, troublantes, fluctuantes, qu'exprime si bien le texte de l'énigmatique *Elégie* sont évoquées de façon analogue, toutes proportions gardées ; et l'ensemble est une des productions les plus étranges, les plus riches en charme mystérieux que l'art ait jamais offertes : il faudrait remonter aux rêveries les plus admirables d'Edgar Poe pour trouver un terme de comparaison qui exprime le ton (la *Stimmung*, dirait avec plus de précision un Allemand) de cette pièce.

La dernière, *Sur l'Eau*, est d'expression encore plus lyrique, par l'ampleur du chant, la régularité de la disposition, la qualité de l'accompagnement. La beauté en est telle que cette seule page suffirait à donner l'immortalité au musicien qui l'a écrite.


Andante molto
lac aux re -
pp
- flets d'ar - gent
l'â - - - me pres -

sent un mys -
tè - - re puis -
pp
sant et doux

Moins grandiose, non moins parfaite étant donné ce qu'elle veut être, est l'idylle *Le Jardin près du Don*, écrite sur un charmant texte de Koltsow : « Près du Don un jardin fleurit... Là j'ai vu, par un beau soir, passer Macha ; et jamais je n'oublierai comme elle soupirait, comme, avec un sourire d'amour, elle balbutia de timides paroles... Oublieuse, elle laissa fuir l'eau de sa cruche !.. Près du Don un jardin fleurit. » Il est impossible de dire tout ce que la musique ajoute encore à la poésie de ce texte (le texte russe, s'entend) : elle est quelque chose d'original, de pénétrant, d'achevé, où des évocations rythmiques délicates, quoique d'une précision toute pantomimique, viennent relever d'esprit la grâce.

*
* *

Les Chants et Danses de la Mort révèlent encore de façon saisissante le génie de Moussorgsky. Importants par l'étendue, ils le sont davantage encore par la richesse du contenu, au double point de vue de la qualité musicale et de l'évocation poétique.

Il serait injuste de ne pas reconnaître que le génie du poète a contribué pour beaucoup à l'excellence de l'ensemble. Cela, on le sait, répond à l'idiosyncrasie de Moussorgsky, au besoin

qu'il avait de suggestions précises. Aussi peut-on rendre le même tribut à Ostrowsky pour la *Berceuse du Paysan*, à Pouchkine pour *La Pie*, à Moussorgsky lui-même pour *La Chambre d'Enfants* et pour *L'Insolent*, et ainsi de suite. Cependant le cas actuel doit rester à part : la valeur des poèmes de Golenichtchew-Koutousow — ou tout au moins des trois premiers — sort du commun ; et, plus qu'ailleurs, il semble qu'ici le musicien n'ait eu qu'à en réaliser par la musique le contenu sans rien ajouter : ce qui en l'espèce n'était point une tâche médiocre.

Si l'on compare *Les Chants et Danses de la Mort* et *Sans Soleil* (dont le texte est du même Golenichtchew-Koutousow), on sentira bien que la part de l'invention musicale a été plus grande dans *Elégie* ou *Sur l'Eau*, que la beauté de la musique y est en corrélation moins absolue avec celle du texte. C'est un cas différent, d'où il serait illégitime de tirer une conclusion quant à la valeur respective des deux œuvres de Moussorgsky.

Voici une partie du texte de *Trépak* [1] :

« La forêt, la plaine, tout est désert, et la bise pleure, soupire. On dirait qu'au loin, dans la noire nuit, la cruelle accompagne un cortège

1. *Trépak*, danse nationale.

funèbre. Oui, c'est cela ! Dans la nuit, c'est la Mort, qui a saisi un moujik, et qui, narquoise, l'entraîne au Trépak. A son oreille elle chante : « Hoï, paysan tout cassé, tout pauvre, tu as trop bu, ta démarche est lasse ! L'ouragan de neige gronde et tourbillonne ; loin de ta demeure, vers le bois il te pousse. Toi qui es triste, brisé, sans force, viens, couche-toi et t'endors, pauvre homme : j'aurai pour te réchauffer ma neige blanche. Tout autour de toi, je mènerai la danse. » Après une romantique invocation à la nuit, à la tempête, à la neige, qu'elle invite à venir bercer le sommeil du vieillard, la Mort se penche ; et, railleuse ou bien apitoyée, murmure : « Dors, mon ami, sois désormais heureux. Voici l'été revenu : le clair soleil sourit aux plaines... les moissons mûrissent... la chanson s'arrête... les colombes s'envolent... »

On le voit, c'est d'une suprême beauté poétique. La fin surtout est une surhumaine trouvaille. Un musicien ne pouvait qu'outrager vainement un pareil texte, ou faire un chef-d'œuvre : Moussorgsky a fait un chef-d'œuvre.

Les procédés de composition ont déjà été analysés, dans ce livre, avec trop d'insistance pour qu'il soit désormais utile de les signaler encore. Il importe cependant de dire, d'une façon générale, que le *Trépak* est la page la

plus franchement descriptive que Moussorgsky ait jamais écrite. Descriptive, la lente montée du thème principal de l'œuvre (celui de la danse dont elle a le nom) d'abord dérythmé en trémoli, jusqu'au moment où il éclôt avec son rythme binaire caractéristique. Descriptifs, les sifflements et les grondements de tempête qui viennent accompagner ce rythme ; et descriptifs, le chant très doux qui dit le rêve splendide où meurt le paysan, les sourdes pulsations du thème principal qui reviennent, comme un écho, en couper la paisible mélodie.

Mais ici la description ne procède plus, comme ailleurs, par de simples transpositions rythmiques. Elle est d'un ordre supérieur, et analogue à ce qui s'observe dans les belles œuvres descriptives autonomes : elle est basée surtout sur l'équivalence de l'émotion exprimée par la musique et de celle que dégage le sujet — elle est ce que Beethoven a défini *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei :* l'examen du début et de toute la partie finale l'atteste. Sans le secours des suggestions constantes qu'offre le texte, Moussorgsky n'eût pas été capable d'atteindre ce niveau élevé.

La *Berceuse* n'offre presque plus rien de fantastique. Une mère veille son enfant malade. Au petit jour, la Mort heurte à la porte : « Femme,

contiens ton effroi ! L'aube naissante a pâli ta fenêtre. Triste, dolente, longtemps tu veillas. Repose maintenant : j'endormirai ton fils mieux que toi-même ! » Et, la Mort chante sa calme et glaciale berceuse. En vain la mère implore : la Mort l'arrête d'un geste : « Vois donc ! Mon doux chant l'a bien endormi. Dodo, dodo ! » Les moyens musicaux les plus simples soulignent et amplifient le tragique dialogue, minutieusement déclamé, qui se déroule sans un moment d'arrêt où puisse intervenir un développement musical, mais avec d'intenses contrastes. Les harmonies qui accompagnent les paroles de la Mort sont remarquables par leur expressive concision. C'est encore une admirable œuvre d'art.

La *Sérénade* est, au point de vue musical, beaucoup plus réalisée, de ton plus lyrique. La Mort y vient sous la fenêtre où rêve une jeune fille malade. Elle a pris l'aspect romanesque d'un jeune chevalier libérateur ; son chant évoque la beauté de la vie, le bonheur : « Ecoute ma sérénade, tu es belle, je t'aime. » Elle saisit la jeune fille confiante, et l'étouffe.

Rien, ici, ne justifiait l'emploi de modes d'expression réalistes, sauf le vers final : « Ecoute mon amoureux murmure.. Tais-toi... tu es à moi ! » Et là Moussorgsky n'a point failli à la justesse de l'expression : la musique s'achève

par un simple récitatif sous lequel s'éteint le rythme de la sérénade, en un *pianissimo* qu'interrompt brutalement la dernière exclamation de triomphe.

On peut reconnaître d'analogues qualités de force dramatique au *Chef d'armée ;* toutefois, cette dernière pièce est par certains côtés plus extérieure : l'émotion y est produite presque à un égal degré peut-être, mais parfois d'une manière plus mécanique, dirait-on volontiers. Cependant l'œuvre reste en somme très belle, quoiqu'elle ne puisse se comparer aux précédentes.

Elle commence par la vive et impressionnante évocation d'un combat; puis, après que les survivants ont fui, quand l'ombre couvre le champ de bataille, la Mort paraît, semblable à un chef d'armée. Elle parcourt à cheval la plaine couverte de cadavres, auxquels elle adresse de farouches et railleuses paroles.

A côté de cette page romantique peut se placer *L'Oublié*, une mélodie plus sobrement réalisée, où l'émotion est moins mélodramatique, et où la musique accentue par des moyens tout classiques le saisissant tableau du cadavre resté au

1. Il sied de ne pas oublier que Moussorgsky l'écrivit deux ans après, en 1877, c'est-à-dire au moment où son esprit créateur était déjà affaibli.

creux d'un sillon, tandis que, dans un village, bien loin, attendent le père et la mère. Golenichtchew-Koutousow a d'ailleurs traité ce thème, par lui-même facile, de manière simple et concentrée. *L'Oublié* est intitulé *Ballade*, et ce titre en indique bien le caractère lyrique, assez idéalisé.

*
* *

Les quelques chœurs de Moussorgsky publiés à part sont d'inégale valeur. Ils proviennent pour la plupart d'œuvres dramatiques abandonnées, comme celui d'*Œdipe* et celui de *Salammbô* — ce dernier infiniment plus original et plus noble d'inspiration. La grande scène *La défaite de Sennachérib* est assez bien venue, mais ne se signale par aucune qualité particulière. Au contraire *Yissous Navine* (Josué) est d'admirable musique, forte, expressive et colorée, empreinte d'un orientalisme accusé qu'il est très rare de trouver chez Moussorgsky [1]. Là encore, le compositeur a utilisé des matériaux de *Salammbô*.

1. La raison de ce fait a été donnée au chapitre de la musique instrumentale. Des quelques cas exceptionnels où Moussorgsky retrouve l'atmosphère musicale de l'Asie, *Josué* reste, avec le *Chant hébraïque*, le plus significatif. Cependant, d'après Stassow, Moussorgsky aurait toujours été ambitieux d'égaler l'orientalisme musical de Balakirew et de Rimsky-Korsakow.

Quatre transcriptions de chants nationaux (petits chœurs pour voix d'hommes) montrent Moussorgsky sous l'aspect inaccoutumé d'un folk-loriste actif. Ce sont, au reste, de charmantes petites pièces, réalisées avec conscience.

LA MUSIQUE DRAMATIQUE

PREMIÈRES ŒUVRES

L'histoire de la vie de Moussorgsky a montré combien l'artiste, docile à l'impulsion de ce tempérament particulier que nous lui avons reconnu, était enclin à composer de la musique dramatique. Adolescent à peine, il ébauche un *Han d'Islande :* véritable idée d'écolier, et qui ne faisait guère présager son futur idéal de vérité pure et simple. De cet opéra, il ambitionne d'écrire le texte aussi bien que la musique. Plus significatif est le fait que, quatre ans plus tard, il entreprenait d'écrire la musique d'*Œdipe*. Et cette fois, il ne s'en tint pas à un simple projet : « Il composa, dit Stassow, quelques numéros de cette œuvre, qui ne se trouvent plus actuellement parmi ses papiers, mais que nous tous, ses amis, avons vus écrits, et entendus plus d'une fois, exécutés par lui au piano. » Cependant, un chœur a été conservé,

celui que chantait le peuple assemblé devant le temple des Euménides, avant l'apparition d'Œdipe. C'est une page assez bien venue, non sans quelque force, mais qui n'offre rien d'original, pas même une promesse d'originalité.

Trois ans plus tard, Moussorgsky se décidait à composer un opéra d'après la *Salammbô* de Flaubert, et il écrivait son livret lui-même. Voici les intéressants détails que donne Stassow sur cette œuvre, dont un seul chœur a été conservé et publié [1] :

« Avant la fin de 1863, le deuxième tableau du second acte était terminé. A la fin de 1864, Moussorgsky avait fait encore deux importants fragments de cet opéra : le premier tableau du troisième acte, et le premier du quatrième acte. D'après le livret, toutes ces scènes, remplies de mouvement dramatique, dans le genre de Meyerbeer, évoquaient de grandes masses de peuple à des moments d'exaltation pathétique : les scènes entre les personnages principaux avaient une moindre importance. Le deuxième tableau du second acte montrait Salammbô, la nuit, dans le temple de Tanit, et le rapt du Zaïmph par Mathô. Le premier tableau du troisième acte, qui s'en-

1. Ce qui suit est une traduction abrégée de la biographie russe.

chaînait au précédent, c'était le sacrifice et l'imploration à Moloch. Au quatrième acte, on voyait Mathô captif, rêvant à Salammbô ; un cortège de prêtres venait lui lire sa condamnation. Pour cette scène, Moussorgsky avait emprunté certains vers à Poléjaew, d'autres à Henri Heine.

« Il est à remarquer que, dans cette œuvre, Moussorgsky a donné une place importante aux indications de mise en scène. Il a très minutieusement emprunté au roman de Flaubert la description des costumes, noté tous les détails du décor, les mouvements et les attitudes des personnages, les jeux de lumière. Toutes ces indications sont importantes et caractéristiques. Elles prouvent combien Moussorgsky, à l'encontre de la plupart des compositeurs, se préoccupait de la représentation scénique, de tous les éléments plastiques et pittoresques.

« Après avoir achevé ce fragment du quatrième acte, Moussorgsky laissa définitivement de côté *Salammbô*. Mais il reprit les meilleurs morceaux de cette œuvre, à de longs intervalles, pour les faire entrer dans d'autres compositions. Ainsi, l'invocation de Salammbô à Tanit est devenue le récitatif de Boris Godounow mourant ; le chœur des prêtresses de Tanit, avec le récitatif de Mathô caché derrière une colonne du temple, ont été utilisés dans le réci-

tatif amoureux de Dimitri à Marina (*Boris Godounow*); le dessin instrumental caractérisant Mathô (et qui revenait dans un magnifique chœur de Lybiens maintenant perdu), figure dans le chœur *Yissous Navine*. La pathétique scène qui suivait l'enlèvement du Zaïmph fournira les éléments de celle où, au dernier tableau de *Boris Godounow*, le peuple s'empare de deux jésuites. Un chœur en *fa* dièse mineur des Carthaginois, antérieurement écrit pour *Œdipe*, sera d'abord utilisé pour *Mlada* et plus tard, après l'échec de la combinaison de Guédéonow, pour l'opéra *La foire de Sorotchinsk*. Le début de la scène dans le temple de Moloch a servi pour l'arioso de *Boris Godounow* (au troisième acte), et l'hymne triomphal à Moloch, pour le chœur à la gloire de l'usurpateur Dimitri (*Boris Godounow*). La dernière scène du troisième acte a fourni les éléments de *La nuit sur le Mont-Chauve* qui devait faire partie de *La foire de Sorotchinsk;* et la condamnation de Mathô, ceux de la scène de *Boris Godounow* où la Douma est réunie pour décréter la mort de l'usurpateur Dimitri.

« Ainsi toute la musique écrite pour *Salammbô* a été reprise ailleurs, sauf une partie des récitatifs[1]. Il ne faudrait pas croire que Moussorgsky

1. Evidemment : les récitatifs, partie la moins stylisée d'un

se soit contenté de reproductions mécaniques : au contraire, il a fort sérieusement élaboré de nouveau ces matériaux, selon les exigences des nouveaux sujets et aussi parce que son tempérament artistique avait mûri. Le plus souvent ces matériaux ont gagné sous leur nouvelle forme. Une fois seulement, Moussorgsky a été moins bien inspiré : dans l'arioso du troisième acte de *Boris Godounow*. Le thème employé était mieux approprié à sa destination primitive (une prière chorale) qu'au récitatif de Boris repentant. »

Le cas signalé ici n'est pas unique : de grands maîtres même, Bach et Gluck par exemple, ont ainsi reporté, à l'occasion, un fragment musical d'une œuvre à une autre, en le modifiant peu ou prou. Il est intéressant à noter, car il prouve tout d'abord que la musique écrite pour *Salammbô* avait une certaine valeur intrinsèque (ce que confirme d'ailleurs le chœur conservé ; et d'autre part, en 1864, Moussorgsky commençait à produire des œuvres très personnelles : *Kallistrate*, *La Nuit*). Mais il vient surtout confirmer la thèse énoncée dans un précédent chapitre, que la musique même la plus réaliste de tendances doit

drame musical, ne peuvent guère être transportés d'une œuvre à une autre.

forcément généraliser, styliser dans une certaine mesure ; donc, être susceptible de se prêter, parfois, à de telles translations. D'autres traits relevés par Stassow : le rôle capital assigné au peuple, l'intelligent souci de la vérité scénique, annoncent déjà le dramaturge de *Khovanchtchina* et de *Boris Godounow*.

Le chœur qui a été conservé, celui des prêtresses qui réconfortent Salammbô et la revêtent d'habits de fête, est de grande et sobre allure, expressif, très pur de lignes. On y remarquera le bel effet, simplement obtenu, d'une obstinée pédale rythmique.

* * *

Après cette œuvre de style épique, soutenu, où il s'était proposé d'évoquer de vastes tableaux d'histoire, Moussorgsky en entreprit une de genre tout à fait différent : une comédie musicale familière et réaliste, se déroulant à l'époque moderne. Le texte en fut fourni, non point par un livret écrit *ad hoc*, mais par une œuvre théâtrale de Gogol, *Le Mariage*, que le compositeur décida de mettre en musique sans en altérer la forme.

Ce choix seul est significatif : Moussorgsky continue d'avancer vers la découverte de cette vérité

dramatique toute simple qu'il a rêvée pour sa musique. La comédie de Gogol, qui l'avait vivement impressionné tant par la justesse de l'observation que par la franchise de l'humour, lui apporte les situations, les caractères, le dialogue qu'il lui fallait, avec, par surcroît, l'atmosphère caractéristique de la vie populaire russe — atmosphère convenable entre toutes, on le sait, à la nature du compositeur, et qu'il avait déjà évoquée en quelques mélodies (*Kallistrate*, *Berceuse du laboureur*, *Aux Champignons*).

Ce fut en 1868 que Moussorgsky, cédant en partie aux exhortations de Dargomyjski et de César Cui, se mit à la besogne. A ce moment d'ailleurs, tous les compositeurs de l'école travaillaient avec ardeur à créer le drame musical russe, leur objectif suprême[1] : Balakirew écrivait *L'Oiseau d'Or*, et Borodine, *La Fiancée du*

1. C'est du moins ce qu'affirme, en leur nom commun, M. César Cui dans son volume. *La musique en Russie* (pp. 70 sq.). Il faut lire ces pages qui sont curieuses. On y verra que les musiciens russes, tout en souscrivant à la plupart des idées de Wagner sur le drame musical et contre l'opéra conventionnel, furent les premiers à réagir contre l'intrusion du développement symphonique dans la musique dramatique. Et on y remarquera surtout l'énoncé de cette vérité nouvelle, que « la musique vocale doit être en parfaite concordance avec le sens des paroles ». Moussorgsky a fait siens tous ces principes, que ses camarades appliquèrent parfois avec quelque élasticité.

Tsar[1] ; César Cui était près de terminer *Ratcliffe* ; la partition du *Convive de Pierre* de Dargomyjski était déjà fort avancée. A tous les égards, l'ambiance était favorable à l'inclination que ressentait Moussorgsky pour la musique dramatique.

Certes, l'influence et l'exemple de Dargomyjski furent pour beaucoup dans la décision qu'il prit de mettre en musique le texte même de Gogol. Mais ce qui rendait ici la tentative particulièrement audacieuse, c'est que ce texte était en prose[2]. Pour la première fois aussi, la vie nationale, la vie quotidienne, sans amplification aucune, acquérait droit de cité dans le théâtre lyrique.

Moussorgsky, pendant un certain temps, poursuivit avec enthousiasme la composition de son œuvre. Quelques passages des lettres qu'il écrivit alors à M. César Cui montrent bien avec quelle lucidité il avait compris l'objet de la musique au théâtre :

1. Ces opéras furent abandonnés par leurs auteurs ; plus tard, M. Rimsky-Korsakow reprit le sujet de la *Fiancée du Tzar*.

2. L'initiative n'est cependant pas absolue : témoin le *Roméo et Juliette* de Steibelt (revision de 1793) avec ses dialogues en prose. Inutile d'ajouter que l'esprit de cette œuvre, d'ailleurs oubliée avant même la naissance de Moussorgsky, n'a rien de moderne : la présence de la prose y est absolument accidentelle, ne signifie rien.

« Tout compte fait, le premier acte, à mon avis, peut être appelé un essai d'*opéra dialogué*[1]. Je m'y efforce, autant que possible, de noter clairement ces changements d'intonation qui viennent aux personnages dans le cours du dialogue, et cela, semblerait-il, pour les moindres motifs, même sur les mots les plus insignifiants; c'est là même, à mon avis, que se cache le secret de la puissance de l'humour de Gogol. » (3 juillet 1868.)

« Une disposition d'esprit favorable, quelle importante chose pour l'artiste ! Et — vous m'en féliciterez à mon retour — j'y suis parvenu. Je me repose, après achèvement du premier acte; je réfléchis, je compose le deuxième acte, mais je ne me suis pas encore mis à l'écrire. Je sens qu'il faut attendre, pour que le caractère de la scène du négoce, au début de l'acte, entre Jévakine et Yaïtchnitsa, soit aussi bien peint qu'il m'a été donné de peindre Thécla et Kotchkarew.

« On dit bien vrai : « Plus on s'enfonce dans la forêt, plus on trouve de bois ». Et combien subtil est Gogol dans la fantaisie ! Il a observé des vieilles femmes, des paysans, a découvert parmi eux des types séduisants... Tout cela me sera utile, et les types de vieilles femmes — un pur trésor ! » (15 août 1868.)

1. En français dans le texte.

Dès l'instant où Moussorgsky pensa à mettre en musique le *Boris Godounow* de Pouchkine, il renonça à tout autre projet. Et pourtant *Le Mariage* était bien une œuvre selon son cœur, dans la composition de laquelle il pouvait donner libre carrière à ses instincts novateurs. Il le sentait si bien, qu'en 1873 il écrivit à Stassow, auquel il envoyait le manuscrit autographe de la pièce[1] : « Acceptez mon œuvre de jeunesse, sur le *Mariage* de Gogol ; examinez ces essais de discours musical, comparez avec *Boris*, mettez en regard les années 1868 et 1871 : vous verrez que ce que je vous donne là, c'est bien incontestablement moi-même. » (2 janvier 1873.)

Stassow se montre en effet fort enthousiaste pour l'œuvre de Moussorgsky : « A mesure, dit-il, que les préjugés disparaîtront, que l'opéra continuera d'évoluer vers le réalisme, on apprendra à mieux apprécier cette comédie musicale, dont le style est très en avance au point de vue de la vérité d'expression, même sur les romances que Moussorgsky écrivit vers la même époque. Ici, Moussorgsky se place sur un terrain tout nouveau : il rejette toute convention de

1. Sur la première page du manuscrit figure le sous-titre : Essai de musique dramatique en prose.

forme, tout formalisme artistique, ne poursuit que l'exacte expression du texte ; sur ce point, il va même plus loin que Dargomyjski... Impossible de rester plus près du texte. Pas une nuance de la pensée, du sentiment, pas une humeur même passagère, pas un geste, pas une caractéristique mentale ou bien purement physique qui ne soient rendus par la musique de Moussorgsky. »

Ces quelques citations suffisent à montrer, et l'esprit dans lequel Moussorgsky écrivit son œuvre, et le succès de son effort. Bientôt, il sera possible à tous, grâce à l'édition que M. Rimsky-Korsakow prépare du premier acte du *Mariage*, d'étudier cette partition, et de constater jusqu'à quel degré Moussorgsky y est parvenu à cette liberté, à cette justesse du langage musical dont il nous offre d'autres exemples si éclatants.

Les deux partitions inachevées dont il vient d'être parlé se signalaient chacune par une qualité bien particulière : *Salammbô*, par le parti pris de grandes fresques historiques, où un rôle important était attribué au peuple, à la foule conçue non plus comme un simple remplissage de figuration, mais comme un des personnages du drame ; *Le Mariage*, par la simplicité et la force expressive de la déclamation

musicale. Ces deux qualités portées à leur plus haut point font la force du chef-d'œuvre qu'il commença d'écrire en 1868, de *Boris Godounow*[1].

BORIS GODOUNOW

Si jamais un drame mérita la qualification de national, c'est bien le *Boris Godounow* de Pouchkine, où sont retracés des événements décisifs de l'histoire de Russie, et où apparaît, à côté des personnages de premier plan et des satellites aux diverses et caractéristiques intrigues, le peuple même, fidèlement observé et dépeint avec un art magistral. Toutes les qualités de cette œuvre sobre mais terrible se retrouvent, portées au degré suprême, dans la forme nouvelle que lui donna Moussorgsky pour son usage propre. Jamais on n'avait conçu de pareille façon ni l'histoire au théâtre, ni le théâtre. Abstraction faite d'un ou deux passages faibles, qui disparaissent dans le bouillonnement de l'ensemble, tout y est vrai, fort, simple. L'art du faiseur de pièces n'a rien à voir ici, et l'intellect qui savamment combine des ressorts, des proportions, une conduite, pas davantage : la vie, exaltée sans retouches ni commentaires, voilà

ce que nous offre le *Boris Godounow* de Moussorgsky.

La page d'histoire qui s'y développe et s'y fixe est trouble, lugubre. Voici, d'abord, le récit des faits que l'œuvre illustre.

Boris Godounow fut régent effectif de l'empire russe pendant le règne du tsar Féodor, fils d'Ivan le Terrible. Un autre fils d'Ivan, Dimitri, exilé à Ouglitch, fut, vers la fin du règne de Féodor, trouvé la gorge percée. La voix publique accusa du crime Boris, qui, grâce à la mort de Dimitri, devint tsar. Après un règne court et malheureux, il mourut, au moment même où son peuple révolté portait au trône un usurpateur, qui se faisait passer pour le tsarévitch Dimitri, vivant par miracle.

Il paraît prouvé que Boris ne fit point assassiner Dimitri. Mais l'historien Karamsine adopta l'opinion accréditée dans le peuple ; Pouchkine et Moussorgsky font du crime de Boris un des principaux éléments d'intérêt de la version dramatique.

« *Boris Godounow*, opéra en quatre actes avec un prologue. — Réduction complète pour piano et chant, y compris des scènes non destinées à la représentation théâtrale » : tel est le titre exact de l'édition originale du chef-d'œuvre de

Moussorgsky, publiée vers la fin de 1875 ou au début de 1876[1].

La restriction que ce titre comporte fut-elle insérée pour satisfaire à on ne sait quelles exigences de certains scrupuleux, pour constater les coupures pratiquées par la direction du théâtre, — quelques-unes d'entre elles imposées par la censure —, ou représente-t-elle bien les intentions de Moussorgsky? Il paraît malaisé de trancher la question. Sous sa forme intégrale, *Boris Godounow* est de proportions copieuses. La publication de son drame *Les Dynastes*, « destiné uniquement à la représentation mentale », a récemment donné au grand écrivain anglais Thomas Hardy l'occasion d'avancer — dans sa préface — que « la représentation mentale seule sera peut-être, un jour, réservée à tout drame basé sur autre chose que la vie contemporaine et frivole ». Il n'est pas impossible que Moussorgsky, en réaliste sûr de la justesse de sa musique aux évocations si directes, et conscient des imperfections inhérentes à toute mise en scène, ait souscrit tacitement à quelque théorie analogue. Il n'a point d'ailleurs indiqué quelles parties devaient être supprimées au

1. Le visa de la censure est daté du 18/30 novembre 1875.

théâtre, et a donné partout des indications relatives à la mise en scène[1].

Le drame de Pouchkine, dont Moussorgsky s'est servi, n'était pas non plus destiné à la représentation — les traducteurs, Ivan Tourguénew et Louis Viardot, en font la remarque expresse dans la préface de l'édition française. Il est assez difficile de comparer le texte de Pouchkine et celui que Moussorgsky a adopté. Ce dernier est naturellement très simplifié. Il est en partie formé d'emprunts à Pouchkine, en partie écrit par Moussorgsky lui-même. Dans l'un comme dans l'autre, la prose et les vers alternent suivant les nécessités de l'expression — méthode excellente dont les dramaturges anglais du temps d'Elizabeth ont donné l'exemple[2], et qui convient entre toutes au théâtre musical, avec les alternances de lyrisme et de simple vérité que les formes supérieures en comportent[3].

1. Il est à noter que ces indications sont plus sommaires dans le troisième acte, qui, on se le rappelle, ne faisait point partie de la première version.

2. On sait que le *Boris Godounow* de Pouchkine fut écrit selon le modèle des drames de Shakespeare.

3. On peut rappeler à ce propos une lucide thèse d'Edgar Poe sur les champs respectifs de la prose et de la poésie :

« Alors que le rythme aide essentiellement à développer la plus haute idée du poème, — l'idée du Beau — les artificialités de ce rythme forment un irréductible obstacle au déve-

L'un et l'autre ont encore ceci de commun qu'ils sont dépourvus de toute construction proprement dite, et constituent, somme toute, plutôt des illustrations de l'histoire de Boris qu'une véritable action dramatique. Plus encore peut-être que celui de Pouchkine, le *Boris Godounow* de Moussorgsky, formé d'un petit nombre de scènes essentielles mais sans lien apparent, est une simple suite de tableaux dont le spectateur, familier avec le récit des faits représentés là en raccourci, comprendra seul les corrélations [1].

La convention théâtrale n'y joue aucun rôle. Moussorgsky n'a visé qu'à concréter en une reproduction artistique les moments les plus poignants du grand drame national et des drames intimes qu'il avait vus dans l'œuvre de

loppement de tous les points de pensée ou d'expression qui ont pour base la *Vérité*... Quiconque écrit en prose peut utiliser une grande variété de modes, de nuances, de pensées et d'expression, qui sont non seulement incompatibles avec la nature propre du poème, mais encore tout à fait interdits par les exigences du rythme. » (*Essai sur Hawthorne.*)

Cette citation est d'autant plus intéressante qu'elle contient en germe toute la théorie du minimum de stylisation, base et caractère instinctif de l'art réaliste. Ce que Poe dit du rythme poétique reste vrai de la carrure des rythmes musicaux.

1. Il n'est que juste d'ajouter dès maintenant que la musique augmente considérablement la cohérence de l'œuvre, tant par la relative unité d'atmosphère qu'elle crée que par la présence qu'on y observe d'un thème principal très opportunément employé, ainsi que de quelques leitmotifs secondaires (voir p. 192).

Pouchkine, et aussi dans les récits aux trois quarts historiques, au quart légendaires, qui en avaient fourni la matière. L'*Histoire de l'empire Russe* de Karamsine et quelques chroniques populaires furent, avec le drame de Pouchkine, les matériaux qu'il utilisa.

Comme Pouchkine, Moussorgsky n'a point concentré l'intérêt sur l'histoire pathétique du tsar Boris[1]. Le personnage principal de son œuvre, c'est le peuple dont la masse y frémit, s'y agite presque d'un bout à l'autre. Le drame commence au milieu du peuple anxieusement massé devant le couvent où Boris se cache. Il finit en un déchaînement des masses révoltées dont on a pressenti, d'un bout à l'autre des trois premiers actes, la continuelle poussée.

Ce personnage principal semble, comme les héros mêmes, surtout passif (l'usurpateur reste presque partout à l'arrière-plan, et ne fait qu'apparaître au dénouement). La fatalité seule agit, est le véritable ressort de l'action, qui acquiert par là une grandeur presque eschylienne.

L'exposition, très simplifiée, comprend les

1. Et même, Boris y joue un rôle inexact au point de vue historique. Loin d'être un tyran, Boris, après s'être attaché à pacifier la Russie, fit de grands efforts pour accroître la prospérité de son empire.

deux scènes du prologue. Le premier tableau représente la cour d'un monastère. Une foule épaisse grouille, fait entendre, sur l'ordre brutal d'un officier de police, de pressantes supplications : « Pourquoi nous abandonner, toi, notre père, pourquoi nous laisser orphelins ? — Pourquoi crions-nous ? demande une voix. — Je n'en sais rien. — Nous voulons donner un tsar à la Russie » déclare un troisième. Sur l'injonction répétée de l'officier, les cris, un moment interrompus, reprennent de plus belle, jusqu'au moment où apparaît le secrétaire de la Douma, qui annonce que Boris, réfugié dans le couvent, refuse d'accepter le trône[1] : « Mais Dieu peut encore inspirer son âme ! » Des *kaliéki* (chanteurs de cantiques) entonnent un hymne[2].

Le texte de cette première scène est entièrement de Moussorgsky, et n'a presque aucun trait commun avec le moment correspondant

1. Dans le drame de Pouchkine, une scène initiale expliquait que Boris refusait par simple calcul.

2. Comme preuve de l'intelligence avec laquelle Moussorgsky comprenait et prévoyait les exigences de la représentation théâtrale, Stassow cite les indications de mise en scène sur le livret autographe de *Boris Godounow* : « ... le peuple s'assemble par petits groupes dans la cour du couvent. Mouvements lents et paresseux. Des nobles traversent la scène, saluent, s'approchent de la porte du bâtiment. Quand ils sont entrés, le peuple circule ; certains cherchent à voir ce qui se passe à l'intérieur, d'autres conversent à voix basse, etc. »

du drame de Pouchkine. Il en est de même de la seconde, où sur la place du Kremlin de Moscou, le jour du couronnement, le nouveau tsar, soucieux et grave, passe au milieu de son peuple qui l'acclame.

Au premier acte, le rideau découvre l'intérieur d'une cellule monacale. La nuit est près de finir, une lampe éclaire faiblement. Le vieux moine Pimène est occupé à rédiger la chronique de son temps, chronique glorieuse, mais pleine aussi de récits de sang et de deuils. Près de lui sommeille un novice, Grigory Otrépiew. Or voilà qu'un rêve effroyable réveille le jeune homme, à qui Pimène adresse d'affectueuses paroles. Bientôt, Grigory interroge le vieillard au sujet du tsarévitch Dimitri, assassiné par ordre du tsar actuel. Et, lorsque Pimène quitte la cellule pour aller à la messe du matin, Grigory s'exalte à la pensée du crime commis par Boris, du prochain jugement des hommes et de Dieu. Cette scène, du style le plus élevé, est prise, avec quelques modifications, à Pouchkine.

Le deuxième tableau représente une auberge près de la frontière lithuanienne. L'aubergiste, gaie commère, chante. Arrivent deux paillards moines, Missaïl et Varlaam. Avec eux est Grigory, déguisé. Il s'est enfui du couvent et cherche à gagner la frontière. Mais l'alarme a été donnée,

la police surveille les routes. Des policiers viennent inspecter l'auberge, interrogent les trois voyageurs. Grigory, malgré une feinte adroite, est finalement reconnu, mais, brandissant une arme, parvient à s'enfuir. Le texte, mouvementé autant que comique, est principalement de Pouchkine ; Moussorgsky n'en a écrit que le début, pour lequel il a emprunté des textes de chansons au folk-lore.

Le deuxième acte se passe au Palais impérial, dans une salle de l'appartement privé du tsar. Xénia, la fille de Boris, se lamente devant le portrait du fiancé qu'elle a perdu. Près d'elle, son jeune frère, le tsarévitch Féodor, s'amuse d'une pendule compliquée. La nourrice fait entendre des paroles de consolation, propose un jeu chanté. Au milieu de la partie, le tsar entre inopinément. La nourrice pousse un cri de terreur. Boris la reprend, puis adresse de douces paroles à Xénia d'abord, à son fils ensuite. Fier de son savoir, Féodor décrit à son père la carte de l'empire russe : « Bien, mon fils ! dit le tsar. Travaille, Féodor : un jour cet empire t'appartiendra ! » Et à la pensée de la puissance suprême, il s'attriste, se rappelle le crime par lequel il acheta le pouvoir, la révolte sans cesse grandissante de son peuple. Il s'effraie, s'hallucine. Un bruit bizarre interrompt la scène : à la

cantonade, des femmes poursuivent un perroquet échappé[1]. Le tsarévitch, envoyé aux informations, revient avec un récit complet de l'incident. Cependant, un seigneur se présente, annonce au tsar l'arrivée du prince Chouisky, son conseiller et jadis son complice. Chouisky apporte de terribles nouvelles : la révolte gagne ; un imposteur a paru aux frontières lithuaniennes, soulevant la foule contre Boris, grâce au nom ressuscité de Dimitri. Le tsar frémit, éloigne son fils ; il conjure Chouisky de certifier encore que c'est bien Dimitri qui fut assassiné. Et Chouisky, pour le rassurer, lui décrit le petit corps sanglant, mais radieux, tel qu'il fut exposé dans l'église d'Ouglitch. Les nerfs malades de Boris se cabrent. Chouisky sort sur l'ordre impérieux de son maître. Boris, resté seul, subit une nouvelle hallucination. Il voit devant lui le cadavre de sa victime, il écume et halète. C'est une scène effroyable entre toutes celles qui ont été mises au théâtre.

Le texte en est, pour la plus grande partie, de

1. Cet épisode est fondé sur le fait, rapporté par Karamsine, que le premier perroquet introduit en Russie fut donné au tsar Boris. Puéril à première vue, il est en réalité une trouvaille admirable, qui dénote un sentiment exceptionnel et de la vérité théâtrale et de l'effet. De même, plus loin, la pendule mécanique qui fonctionne au moment où l'hallucination de Boris recommence.

Pouchkine. Tout ce qui précède l'entrée de Boris est de Moussorgsky, ainsi que les épisodes.

Le troisième acte tout entier est constitué par des hors-d'œuvre. Il se passe à Sandomir, dans le château du voïévode Mnichek où l'on conspire contre Boris. Au premier tableau la fille de Mnichek, Marina, fiancée du faux Dimitri qui n'est autre que Grigory, apparaît à sa toilette, entourée de ses demoiselles d'atours. Un père jésuite, Rangoni se fait annoncer. En une scène bizarre, verbeuse, (dont le texte, notons-le, est de Moussorgky), non sans caractère pourtant, il invite Marina d'abord à essayer de convertir à la véritable foi les hérétiques de Moscou, puis — comme elle refuse — à prendre une influence décisive sur le jeune usurpateur. Il parle en expert et en cynique; Marina l'écoute, docile.

A peine moins déconcertante est la scène qui suit, scène encore imaginée par Moussorgsky : la nuit, près d'une fontaine, dans le jardin, Dimitri, qui attend Marina, est à son tour entrepris par le rusé jésuite, avide d'assurer à tout prix l'avenir de l'Église romaine en Russie.

Puis, c'est Marina qui vient retrouver Dimitri. A ses paroles d'amour, elle répond par un aveu tout cru d'ambition : ce n'est qu'au moment où l'usurpateur, indigné de ses dédains, menace de la repousser à jamais, qu'elle s'adoucit un

peu. L'acte s'achève par un duo d'amour, aux dernières paroles duquel vient s'ajouter un *a parte* de Rangoni caché dans l'ombre, et ravi de penser au prochain succès de ses combinaisons.

On est forcé de reconnaître que, là, Moussorgsky a étrangement déformé une scène qui, dans l'œuvre de Pouchkine, était de la plus grande beauté. A dessein ou non, il a rendu le caractère de Marina tout à fait insipide ; la personnalité du faux Dimitri est très affaiblie par sa version, et l'intervention de Rangoni n'a aucun intérêt dramatique : le personnage ne reparaîtra plus. C'est la musique seule de cet acte qui est intéressante. Elle l'est d'ailleurs assez, le plus souvent, pour compenser la faiblesse de l'action.

Le quatrième acte offre la même atmosphère que les deux premiers. Dès le début, on sent que le drame continue. De nouveau, la scène se passe au palais impérial de Moscou : mais, cette fois, dans la salle de la Douma. Les boïars discutent avec animation le châtiment qui doit frapper l'usurpateur. Mais où est donc le prince Chouisky ? Chouisky arrive, s'excuse, annonce que le tsar Boris semble torturé par une vision atroce ; qu'il crie, pleure, et paraît vouloir fuir, en vain, l'image vengeresse du tsarévitch Dimitri. Les boïars s'étonnent, dou-

tent. Mais soudain Boris apparaît, écumant, hagard. C'est, un moment, la continuation de l'effrayant monologue qui terminait le second acte. Puis, Boris se ressaisit un peu. On vient lui annoncer qu'à la porte, un vénérable moine sollicite une audience. Peut-être le vieillard apporte-t-il des paroles de paix et de réconfort : Boris ordonne qu'il entre.

C'est Pimène. Sans préambule, simplement, il raconte un miracle qui vient de se produire sur la tombe du tsarévitch Dimitri [1] : « Un soir vint à moi un berger, un vieillard vénérable. Il me raconta que, dès son jeune âge, il était devenu aveugle. Tous les remèdes furent vains. Mais une fois qu'il dormait, il entendit une voix d'enfant lui dire : « Lève-toi, va vers la ville d'Ouglitch et prie sur ma tombe : je suis le tsarévitch Dimitri ; le Seigneur m'a placé au nombre de ses anges... » Et, à peine le berger s'était-il prosterné sur la tombe, que de nouveau il put voir la lumière de Dieu... »

Un cri d'angoisse interrompt Pimène. Boris, halluciné de nouveau, défaille et se sent mourir. Il demande son fils, ordonne qu'on apporte la

1. Dans l'œuvre de Pouchkine, cet admirable récit est précédé de quelques mots d'explication : ce miracle, y est-il dit, prouve évidemment que le prétendu Dimitri est un imposteur, que le tsarévitch est bien mort.

robe de moine que doivent revêtir les tsars au moment de la mort,. La tendresse paternelle, l'orgueil de léguer à son fils un vaste empire, la terreur et le remords secouent son corps moribond, il prie. Des cloches sonnent, les moines entonnent un cantique funèbre. L'âme torturée de Boris est enfin délivrée.

Il semble que rien ne saurait dépasser l'horreur de cette scène : et pourtant, le tableau final est encore plus tragique. Dans la campagne, les hordes du peuple en révolte sont déchaînées. Des guenilleux ont saisi un boïar, le frappent. On crie, on danse. Contraste étrange, les paroles d'insulte, à un moment, montent sur un air très doux de complainte. Puis les cris reprennent. Une bande de vauriens poursuit un innocent, un *yourodivy*, le tourmente. Les deux moines Varlaam et Missaïl reparaissent, toujours avinés, braillant à tue-tête une chanson brutale. C'est une frénésie. Les cris de « Mort à Boris ! » se croisent. Deux prêtres romains passent, chantant un hymne à la gloire du tsar Dimitri ; peu importe, on va les mettre à mal. Un air de marche retentit : « Gloire à toi, tsarévitch ! » hurlent les moines et le peuple avec eux. L'usurpateur apparaît, invite le peuple à le suivre au Kremlin. Soulevés d'un enthousiasme unanime, tous se précipitent sur ses pas. La scène en un clin d'œil

se vide, et l'*yourodivy*, assis sur une pierre, sanglote une monotone complainte : « Coulez, coulez, larmes amères. Pleure, pleure, âme orthodoxe ! Bientôt viendra l'ennemi, monteront les ténèbres, la nuit ténébreuse et opaque. Malheur, malheur à la Russie ! Pleure, pleure, peuple russe, peuple affamé ! »

Le texte de ce dernier acte est en grande partie de Moussorgsky : le récit de Pimène et la scène des gamins toumentant l'*yourodivy* sont seuls empruntés à Pouchkine. Ici, Moussorgsky, on le voit, a réellement fait œuvre de grand dramaturge.

*
* *

Boris Godounow est l'œuvre la plus audacieuse qu'ait produite l'école russe ; et, en même temps, celle qui se rapproche le plus du type idéal de drame lyrique rêvé par les réformateurs. M. César Cui nous a donné de ce type idéal une définition raisonnée, très claire, qui s'applique presque mot pour mot à la partition de Moussorsgky : « La musique d'opéra, dit-il, doit être par elle-même de vraie et belle musique ; tout ce que l'art musical a de plus séduisant doit s'y rapporter (*sic*)... La musique vocale doit être en parfaite concordance avec le sens des paroles... Puisque

les textes varient, puisque chacun d'eux a un sens particulier, il est de toute nécessité que la partie musicale y soit intelligemment appropriée... La structure des scènes doit dépendre entièrement de la situation réciproque des personnages, ainsi que du mouvement général de la pièce... La nouvelle école russe... est convaincue que le développement musical d'un opéra demande une complète indépendance de formes, et n'est commandé que par le texte ou la situation scénique...; la musique ne doit pas faire route à part et s'abstraire du texte[1]... En outre, elle s'efforce de rendre musicalement le caractère et le type des personnages avec tout le relief possible, de modeler, pour ainsi dire, chaque phrase d'un rôle dans un moule individuel et non général ; de caractériser avec vérité, enfin, l'époque historique du drame et de rendre dans son sens poétique autant qu'exact la couleur locale, les côtés descriptifs et pittoresques de l'action... Wagner concentre tout l'intérêt musical sur l'orchestre... ; au contraire les musiciens russes réservent aux chanteurs (sauf de rares exceptions) toute la suprématie musicale[2] ». La suite

1. On voit la différence fondamentale de cette théorie et du système *effectif* de Wagner, dans la *Tétralogie* par exemple.

2. César Cui, *La musique en Russie*, pp. 74 sq.

du chapitre serait moins probante, car M. Cui s'y élève avec énergie contre le *leitmotif* wagnérien, et affirme que l'école russe ne l'emploie jamais. Or, on reconnaît dans la musique de *Boris Godounow* la présence de *leitmotifs* très accusés, quoique en petit nombre. Ce point mis à part, l'œuvre de Moussorgsky est conforme à la description faite par M. Cui. En somme, la plupart des principes qui sont énoncés dans cette page-manifeste, Moussorgsky les observa scrupuleusement jusque dans ses plus brèves mélodies ; les autres, ceux qui sont relatifs à l'action, découlent des plus élémentaires. Et la musique de *Boris*, abstraction faite des libertés d'écriture (qui ne choquent que quelques puristes), est bien de vraie et belle musique, riche de toutes les ressources possibles — sauf le développement symphonique, que l'école moderne tend de plus en plus à rejeter de la musique dramatique.

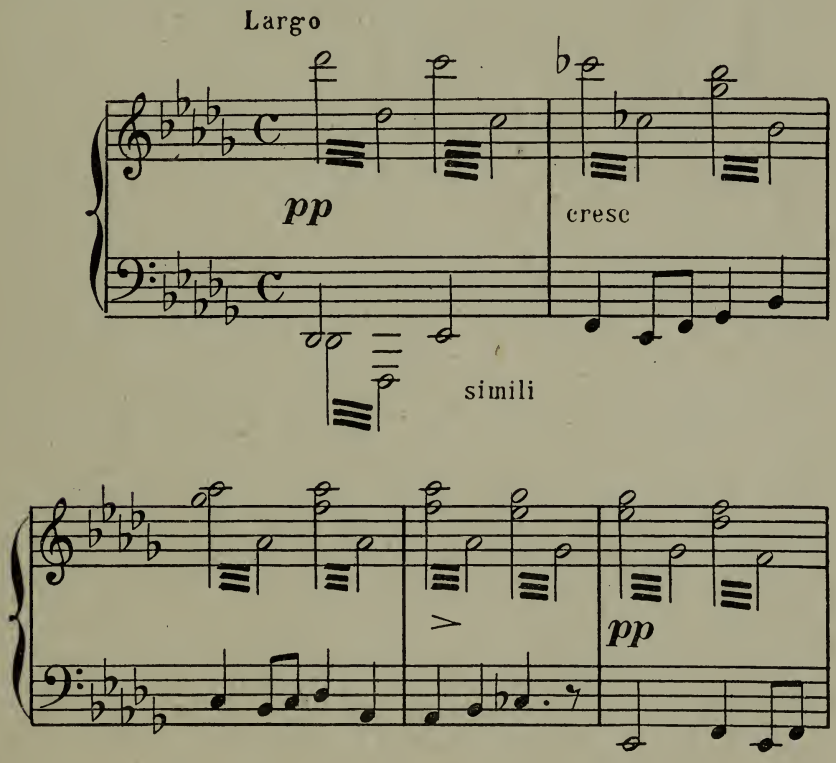
On ne trouvera donc dans la partition de *Boris Godounow* aucune des divisions de l'opéra traditionnel, ni l'ordonnance caractéristique des drames de Wagner, si stylisés en toutes leurs parties. Tout y est abrupt, direct, rapide et, dans la mesure convenable, simple. L'inflexion musicale du chant, la suggestion d'atmosphère, de mouvement, contenue avec quel-

ques autres parfois un peu plus complexes, dans l'accompagnement même, voilà presque les seuls éléments qu'y ait employés l'artiste. Il ne s'y trouve presque aucune trace de commentaire musical, pas davantage de préparation. Une vingtaine de mesures de prélude, durant lesquelles on n'entend point autre chose qu'un thème de chanson populaire, simplement traité, et l'action commence. Dès lors, les périodes du texte se suivent presque sans interruption ; et c'est tout juste si, à de rares moments, l'orchestre seul fait entendre quelques mesures entre les tirades, les phrases ou les répliques. Et à la fin des scènes,ou des actes, à peine le dialogue est-il terminé que l'orchestre se tait, sans même une formule de conclusion. La musique de Moussorgsky, malgré le caractère pantomimique qu'on y reconnaît souvent, ne se prête point, ici, aux jeux prolongés de la seule pantomime : ainsi, dans la première scène, cinq mesures de préparation orchestrale doivent suffire pour tous les jeux de scène nécessités par l'apparition, pourtant solennelle, du secrétaire de la Douma. Au premier tableau du premier acte, quelques mesures suffiront à établir l'atmosphère musicale, et il en sera de même au début de la scène du jardin (troisième acte). Aucune introduction au deuxième ni au troisième actes. Les courts

préludes du deuxième tableau du premier (*l'Auberge*), des deux tableaux du quatrième (*la Douma* et *la Route*) ne consistent guère qu'en quelques touches suggérant la tonalité générale et le mouvement des scènes qu'ils précèdent : il en est de même pour celui par lequel s'ouvre la scène du couronnement de Boris, page admirable où l'orchestre se combine avec les cloches sonnant à toute volée.

Au deuxième acte, l'entrée des moines, des policiers, les diverses péripéties scéniques, la fuite de Grigory, s'accompliront sans que soit interrompue la suite des répliques. De même, plus loin, les entrées ou sorties de Boris, de Chouisky, de Rangoni. Dans tout le tableau final, les voix ne s'arrêteront pas un instant jusqu'à l'apparition de l'usurpateur triomphant, préparée par une douzaine de mesures d'orchestre. Et à peine la dernière clameur de la foule a-t-elle retenti que l'*yourodivy*, resté seul, entonne sa mélancolique plainte.

Les plus infimes exceptions à ce parti pris rigoureux ont une raison d'être profonde et qui s'explique d'elle-même : par exemple, les mesures isolées pendant lesquelles se tait la voix de Pimène, au premier acte ; les quatre mesures solennelles qui précèdent, au quatrième acte, le récit du moine ; à la fin de la même scène, quel-

ques mesures isolées, encore, qui entrecoupent les dernières paroles du tsar mourant. Et, quand le rideau tombe sur la fin de l'agonie, l'orchestre fait entendre, brièvement, le seul commentaire musical qui se trouve dans la partition entière : une lente et triste répétition d'un des motifs héroïques qui avaient exprimé la gloire de la puissance impériale :

On se demandera si, poussé jusqu'à un tel degré, le procédé est bien conforme aux intentions réalistes de Moussorgsky ; s'il n'est pas au contraire essentiellement faux, puisque, dans la réalité, les colloques, les discussions, les

situations ne se succèdent pas d'une façon si absolument immédiate. L'objection serait valable si le réalisme artistique consistait en une imitation servile de la réalité. Il suffit de se reporter à la définition pour voir combien, au contraire, le parti pris adopté par Moussorgsky est opportun : il ne laisse aucune place au commentaire émotionnel ni à l'amplification rhétorique. Au point de vue matériel, il constitue une simplification analogue à celle que subit tout texte dramatique : dans la vie courante, il faut bien plus de paroles que n'en prononcent jamais les héros d'un drame littéraire, où l'essentiel seul est retenu. Il a enfin cet autre avantage de ne point imposer aux acteurs des mouvements trop lents, ni des attitudes conventionnelles.

Le propre de toute œuvre d'art, c'est que l'intérêt y soit judicieusement distribué. Si l'œuvre est de proportions considérables, elle doit comprendre, non seulement des contrastes, mais encore des points de repos ; une tension uniforme serait fatigante pour l'auditeur, produirait une impression de sécheresse, d'artifice et nuirait au résultat esthétique. Dans un passage du manifeste artistique déjà cité, qu'il lança au nom de l'école, M. César Cui déclare expressément que « l'école russe se refuse à faire des concessions à l'auditoire, à lui épargner la las-

situde d'une attention trop soutenue. » Il ne faut point prendre cette affirmation au pied de la lettre ; et cependant, à considérer l'uniformité de traitement adoptée dans *Boris Godounow*, on pourrait tout d'abord craindre qu'il n'en résulte quelque excès de tension.

Heureusement, tel n'est point le cas. D'interlude, au sens strict du mot, il n'y en a qu'un : au troisième acte, cependant que les invités sortent du palais (*Allegro alla polacca* d'orchestre). Mais des scènes presque entières viennent constituer des épisodes lyriques, qui tantôt se rattachent à l'action (récit de Pimène, et, dans une certaine mesure, chœurs du dernier tableau), tantôt sont uniquement pittoresques (première moitié de la scène de l'auberge ; les enfants du tsar avec la nourrice; et, somme toute, le troisième acte entier, ou peu s'en faut).

La façon même dont sont traitées les diverses scènes de l'œuvre contribue à la diversifier dans toute la mesure du nécessaire. On s'est fortement gaussé du récitatif mélodique continu, préconisé par les fondateurs de l'école nationale russe, et dont le premier exemple fut donné par Dargomyjski dans son *Convive de Pierre*. Tout en se conformant à ce principe, le seul qui implique renoncement à tout ce qui, dans le drame musical, est conventionnel et par consé-

quent faux (au point de vue dramatique, s'entend), Moussorgsky n'est jamais avare de musique là où l'abondance de musique est nécessaire. A côté de longues scènes en purs récitatifs, mais où la musique ne cesse pas un instant d'évoquer l'atmosphère et d'exprimer les émotions (scène dans la cellule), on trouvera dans *Boris* des pages du style le plus lyrique (rôle de Boris au deuxième acte, allocution de Rangoni au troisième, etc.), — sans parler des chansons à couplets, intercalées, et du grand air de Marina dont il sera parlé plus loin. Tantôt l'orchestre se borne à faire entendre un accompagnement très simple, quoique le plus souvent significatif par lui-même, tantôt il prend une importance capitale, et, malgré le peu de complexité du travail symphonique, constitue, à lui seul, un ensemble riche, complet (hallucinations de Boris). Les nombreuses scènes chorales sont d'une magnificence musicale incomparable, et le dernier tableau constitue de bout en bout une prodigieuse symphonie dont nuls mots ne sauraient rendre ni la force ni la beauté.

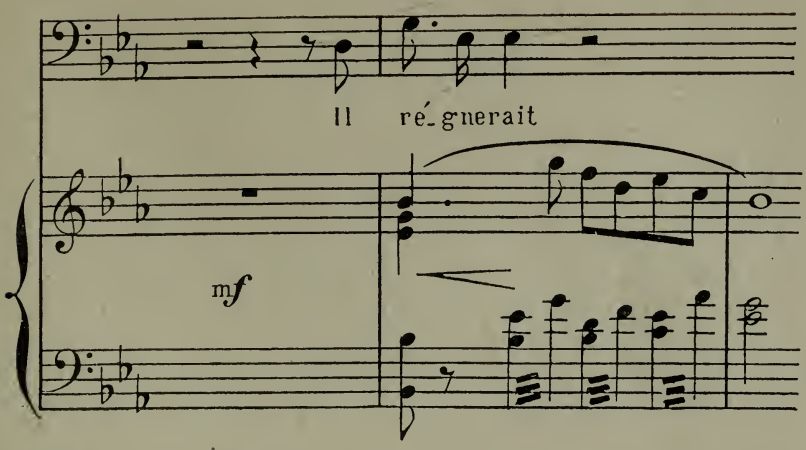
D'ailleurs, même dans les parties les moins chargées, l'accompagnement instrumental reste le plus souvent mélodique, au sens large du terme. Fréquemment, la mélodie, d'allure franche et accusée, en est celle des parties vocales :

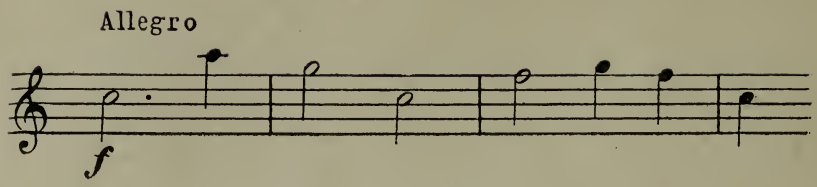
par exemple dans les passages lyriques et les chœurs ; à d'autres endroits, elle est autonome, plus fluide, suggérée plutôt qu'énoncée (la cellule, le jardin). Elle prend aussi à l'occasion une allure ample et chantante, pour exprimer certains moments de profonde émotion : par exemple, au deuxième acte, durant le colloque de Boris et de son fils, elle chante avec une infinie douceur, évocatrice de la tendresse paternelle. A lui seul, l'accompagnement traduit, par des moyens aussi efficaces que simples, les terreurs, les remords, l'angoisse de Boris (deuxième et quatrième actes). Enfin cet accompagnement contient les leitmotifs dont Moussorgsky a fait usage sobrement, mais assez pour accroître beaucoup et l'unité et la force expressive de sa musique.

L'unité de l'œuvre ne résulte pas seulement de ce procédé de rappels qui, même très systématique et ingénieux, peut rester tout superficiel en matière de musique dramatique. *Boris Godounow*, en dépit de la diversité presque stupéfiante qu'on y remarque, conserve une ample unité de style où se fondent tous les détails. Rien n'est plus analogue, quant à l'esprit (et aussi par la tonalité générale de la musique) que les diverses scènes où le peuple, protagoniste du drame ainsi qu'il a été dit, apparaît, soit en masse comme au début ou à la fin de l'œuvre,

soit représenté par quelques types caractéristiques : Missaïl, Varlaam, la cabaretière au deuxième acte, les boïars au troisième. De même on observera l'analogie foncière du style et de l'esprit des dialogues familiers, — le troisième acte, une fois de plus, mis à part. Le personnage de Boris, enfin, est traité de façon merveilleusement coordonnée ; et, quoiqu'il apparaisse relativement fort peu, quoiqu'il soit aussi passif, en face de la destinée, que Wotan dans *Siegfried*, il n'en reste pas moins, précisément comme le « *Wanderer* », présent à la pensée du spectateur.

A ces diverses causes profondes d'unité, à la valeur expressive directe de la musique, les leitmotifs viennent dans une certaine mesure apporter leur appoint habituel : l'unité organique et l'expression de ressort quasi-intellectuel qui résulte des opportunes associations d'idées qu'ils provoquent.

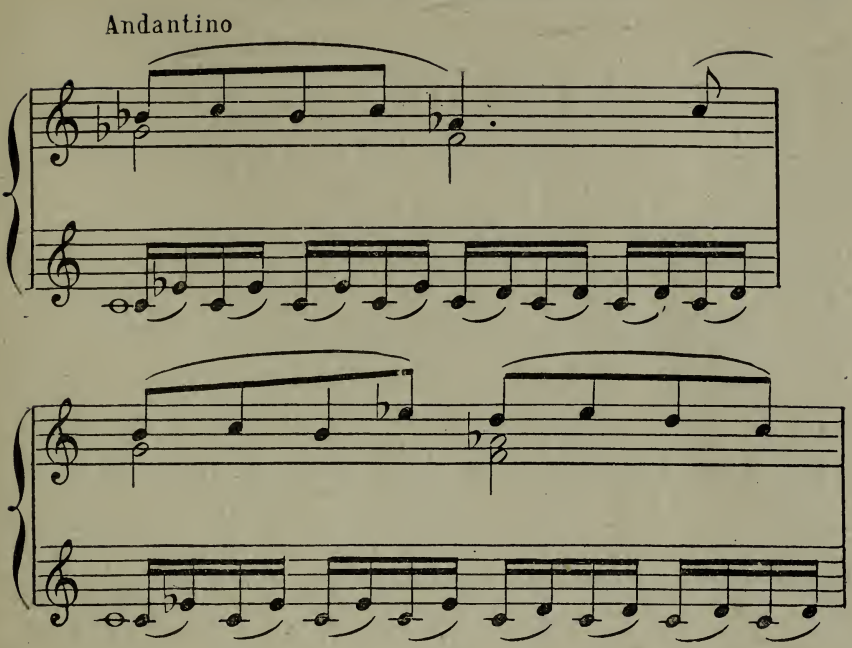
De ces leitmotifs, à dire vrai, un seul joue un rôle important ; il apparaît pour la première fois au moment où Grigory vient de parler à Pimène du tsarévitch assassiné :

après avoir été esquissé, sous une forme moins précise, dès le moment où Boris prend la parole devant le peuple qui l'acclame (p. 27 de la partition de piano, édition originale). Il reparaît dès le prélude du tableau de l'auberge (p. 50), à l'entrée de Grigory (p. 56), et plusieurs fois dans le courant de la scène (pp. 63, 64, 70, 74). On l'entend encore au moment où Chouisky prononce le nom de Dimitri (p. 113), vers la fin de la première hallucination de Boris (p. 123), au début de la scène du jardin (pp. 144, 145), de nouveau associé à la personnalité de l'usurpateur; au moment où Boris, halluciné, entre dans la salle de la Douma (p. 193), durant le récit de Pimène (pp. 198-199). Enfin, une forme mélodique visiblement dérivée de la précédente, mais de caractère héroïque un peu conventionnel :



semble destinée à caractériser le triomphe de l'usurpateur. Elle apparaît d'abord quand celui-ci pense à la lutte prochaine (pp. 169-70) et revient pp. 178 et 246. On observera, en étudiant la partition, quelques autres utilisations de la même idée musicale, modifiée de diverses manières.

Ce thème, à tout prendre, est quelque chose d'un peu différent du leitmotif selon le système wagnérien : c'est un élément plus foncièrement plastique, d'une signification avant tout expressive et très étendue. Le rôle élémentaire en est d'évoquer le souvenir du tsarévitch assassiné ; mais il perd bientôt cette signification rigoureuse pour s'associer à l'ambition de Grigory aussi bien qu'aux remords de Boris.

D'autres thèmes relatifs à Boris expriment : l'un, l'amour paternel (p. 95, sous les paroles de Feodor, *Voici Moscou, voici Novgorod*) ; il mérite d'être cité pour sa beauté intrinsèque :



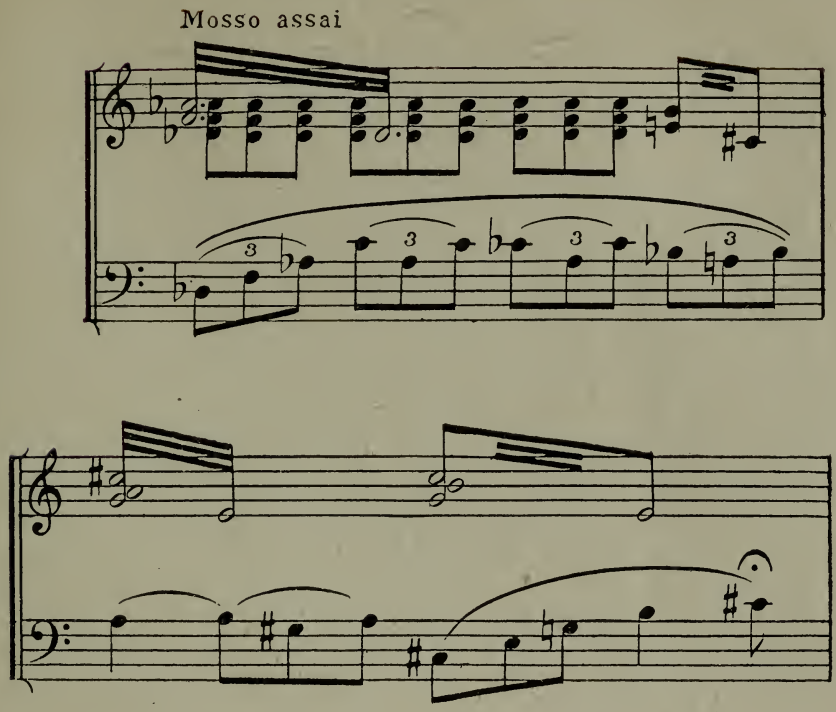
deux autres, la puissance impériale. Au moment de la mort de Boris, ces trois thèmes reparaissent et constituent un puissant élément de pathétique (pp. 200-206).

Il ne saurait être question ici d'établir un de ces « guides thématiques » qui ont leur bon et leur mauvais côtés, et dont le moindre défaut est d'élever au rang de trouvailles géniales de simples coïncidences. Mais, d'autre part, s'abstenir de relever ces manifestes utilisations du leitmotif, c'eût été laisser dans l'ombre un des aspects intéressants de l'invention dramatique de Moussorgsky. Par contre, il n'y a point lieu d'insister sur les thèmes secondaires : celui de Pimène, une lente et solennelle phrase qui résonne de nouveau lorsque le moine s'avance au milieu de la Douma ; celui de

Chouisky, minutieusement utilisé à chaque occasion convenable (pp. 111, 189, 195). Une figure rythmique est même affectée aux apparitions des officiers de police (pp. 2 et 69), ce qui assurément ressemble à un pur badinage, à moins toutefois de témoigner les extrêmes scrupules de Moussorgsky en matière de caractéristique musicale [1].

Toute la partition d'ailleurs atteste ce souci constant. Les thèmes cités plus haut sont tous remarquables pour leur justesse d'expression, de même que les éléments mélodiques principaux de chacune des scènes. Ainsi, aux moments où le cauteleux Rangoni invite Marina à mettre en œuvre toutes les séductions de l'amour (pp. 139-140), cherche à enflammer l'imagination de l'usurpateur (pp. 148-153), la musique devient extraordinairement sensuelle et enveloppante, — bien plus d'ailleurs qu'elle ne le sera dans le duo amoureux qui termine l'acte : la situation, plus banale, n'ayant point inspiré Moussorgsky aussi heureusement.

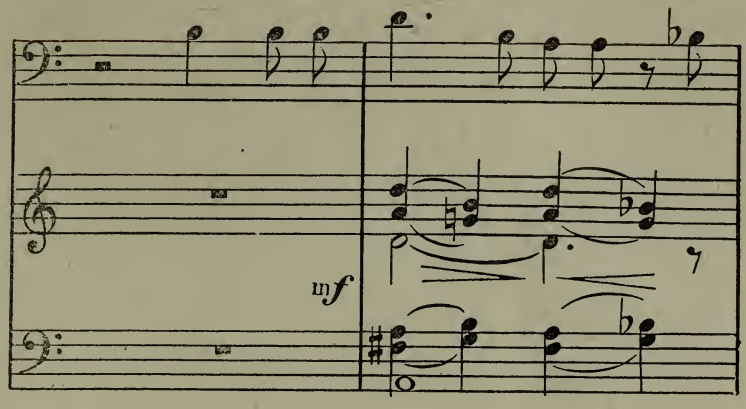
1. Une lettre déjà citée de Moussorgsky à César Cui (3 juillet 1868) contient un passage qui montre quelle exacte conception le compositeur avait du leitmotif de caractère :

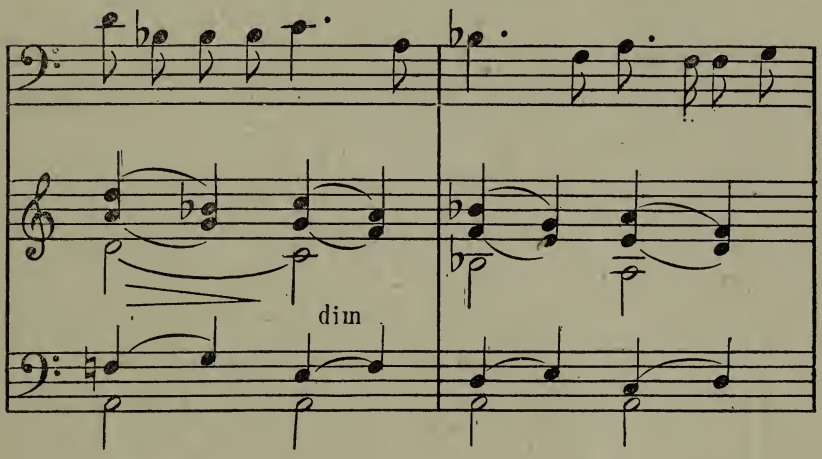
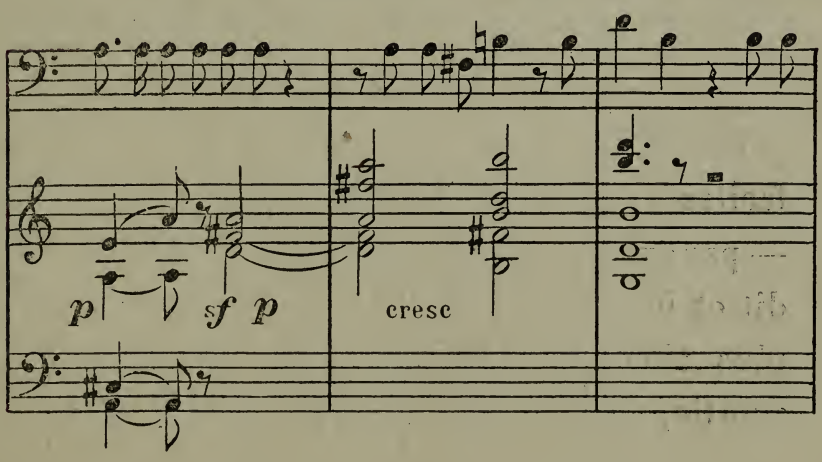
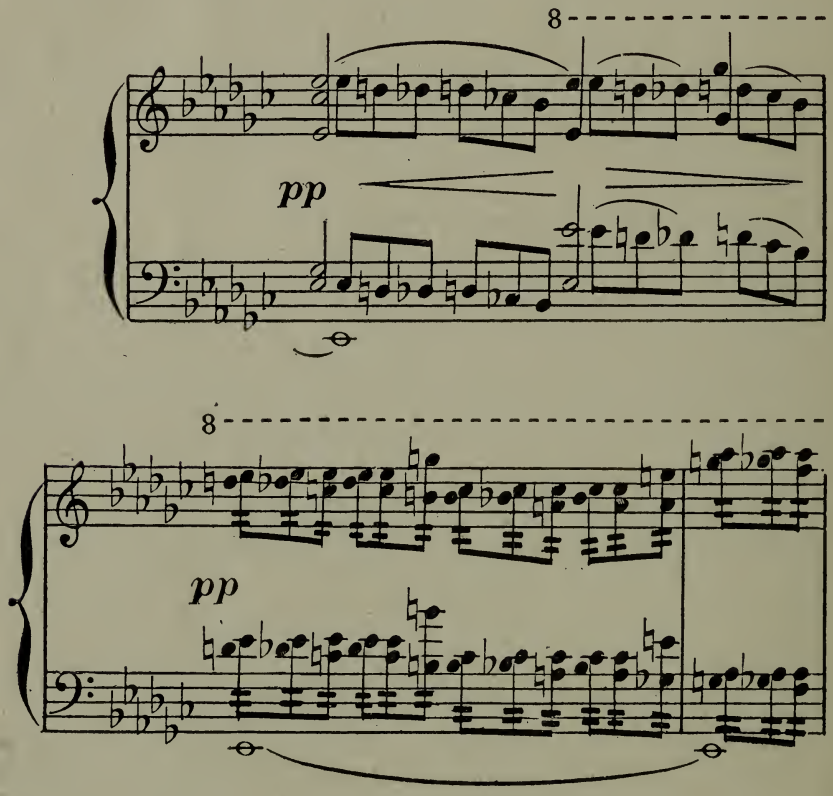
« J'ai trouvé pour Podkolessine une phrase orchestrale très réussie... ; elle apparaît pour la première fois dans la conversation avec Stépane, sous les mots : *Je ne demande rien !* (à propos du mariage), et éclate au troisième acte, pendant les pourparlers, alors que Podkolessine s'est décidé à se marier. Il devient ainsi très facile d'évoquer la sotte confusion du personnage. »

C'est guidé par la même intention de caractéristique exacte que Moussorgsky fait chanter à Marina (première scène du troisième acte) une brillante mais creuse mazurka, très convenable sans doute au caractère de la froide et superficielle fille, mais dont la banalité musicale fait tache dans l'œuvre. L'intention thématique est ici prouvée par les retours, pp. 138, 173, 175, du motif de la polonaise ; et il est évident, par l'examen de toutes les autres additions que Moussorgsky fit à *Boris Godounow*, que ce n'est point là une concession, excessive et unique, au mauvais goût d'une fraction du public.

Jamais le style de Moussorgsky n'a été plus

soutenu, plus savoureux, plus riche d'originalité et de force que dans *Boris Godounow*. La pertinence est merveilleuse des mille trouvailles de suggestion et d'expression que l'on y trouve de page en page. Et tout y est musique au sens le plus complet du mot. En étudiant, après ses œuvres instrumentales, les mélodies du compositeur, on a pu observer certaines faiblesses d'invention musicale : on a vu Moussorgsky se contenter parfois de transcriptions quasi-phonographiques de la parole, ou de transpositions rudimentaires des gestes ou des mouvements. Il serait impossible de relever dans *Boris Godounow* un seul passage du même genre. Les parties tragiques, les parties comiques ou familières de l'œuvre sont aussi belles, intrinsèquement, que les plus admirables *lieder* de Moussorgsky : *Le Hopak*, la *Berceuse du Paysan*, *Sans Soleil*, *Les Danses de la Mort*, etc., et offrent d'aussi convaincants exemples du niveau musical où l'auteur était capable de s'élever. A côté des grandioses scènes d'ensemble, comme celles qui forment le prologue — la première seule, par l'audace et la simplicité des moyens, constitue une véritable révélation —, comme l'angoissante poussée du final, qu'on voie ce tableau intime et concentré qu'est le dialogue dans la cellule de Pimène ; ou encore le prodigieux récit dont voici le point culminant :

Je me trouvai guéri Mes



larmes coulèrent abondantes et très douces

et je vis la lumière de Dieu, mon petit fils, le tom

qu'on écoute cette musique où, matériellement, il n'y a presque rien, et on reconnaîtra encore la marque du génie. Au moment où Boris, halluciné, pantèle, un faible frémissement des cordes, mieux que le plus prolixe fracas de cuivres, évoque l'infini de son angoisse.

Là où les moyens purement dynamiques, si faciles et souvent si déplacés, sont nécessaires, — par exemple, quand la horde des révoltés bondit et bouillonne — ils interviennent; ils n'ont plus alors le caractère d'une rhétorique trop avertie, mais bien d'une force élémentaire.

Boris Godounow est une œuvre bien russe : non seulement par la situation du sujet, mais par l'esprit de tout le drame, les caractères des personnages, l'aspect sous lequel les événements y apparaissent. L'appropriation de la musique à ce drame n'est point d'ordre superficiel, et résulte de tout autre chose que d'un parti pris de style populaire. Certes, les modes, les rythmes, les coupes des mélodies ont quelque chose de spécifique sur quoi l'on ne peut se méprendre. Il était impossible de faire vivre, en une œuvre d'art, tout un peuple qui ne fût aucun peuple en particulier, dont les passions et les actes ne manifestassent point la personnalité. Cet ensemble de traits qui constitue l'âme d'un peuple existe aussi dans l'âme des individus, dans celle du tsar Boris qui nous est montré, dans celle de Moussorgsky dont l'œuvre est le reflet. Rendu nécessaire par le caractère essentiel de cette œuvre ; contenu, avec toute sa force vierge, dans l'esprit de l'artiste qui la créait, ce caractère national se manifeste avec liberté, avec plénitude : il est la vie même de *Boris Godounow*.

Pour définir ce drame musical âpre, violent, cahoté, aux aspects divers, qui ignore toute habileté comme tout ménagement, dont la musique est parfois de grandeur épique et parfois offre d'audacieuses subtilités d'expression que les

auteurs les plus modernes n'ont point dépassées; il n'est qu'un mot : celui de chef-d'œuvre. Tout y est puissant et spontané, tout y constitue un tableau sincère, émouvant, de la vie. La force de la vie y submerge les quelques faiblesses de détail que la critique peut signaler, mais à la condition d'en reconnaître l'insignifiance au prix de la beauté de l'ensemble. Moussorgsky, le gauche, l'incomplet, le « nihiliste musical » (le mot a été écrit en Russie et ailleurs) s'est dans cette partition égalé aux plus grands, à ceux dont la gloire est au dessus des comparaisons et même de la méconnaissance. S'il pouvait y avoir quelque chose de comparable au *Macbeth* de Shakespeare, ce serait *Boris Godounow* [1].

LA KHOVANCHTCHINA

Comme *Boris Godounow*, la *Khovanchtchina* évoque une des périodes les plus dramatiques, les plus sombres de l'histoire nationale, et contient des scènes qui retracent fidèlement divers aspects de la vie du peuple russe. Mais il n'y a guère

1. En 1896 parut une nouvelle édition de *Boris Godounow*, revisé et remanié par M. Rimsky-Korsakow. Certains des changements qu'on y remarque ont un but purement pratique, qui est de faciliter l'exécution : d'autres ne sont motivés que par le désir d'atténuer l'aspect insolite de l'œuvre, de la rendre moins déconcertante pour le public.

d'autres analogies entre les deux œuvres. *Boris Godounow* était intitulé « opéra »; *Khovanchtchina* porte le sous-titre : « drame musical populaire ». Et cependant, au rebours de ce qu'on pourrait supposer d'après ces indications, cette dernière œuvre est par bien des points plus conforme aux traditions du théâtre lyrique : elle contient, sinon une intrigue, du moins une action régulièrement conduite, dont la progression l'occupe tout entière. Les principaux personnages y évoluent sans cesse au premier plan, participent effectivement à la marche de l'action. En outre, la musique a quelque chose de plus classique, tant au point de vue de la substance qu'à celui de la forme.

Comme le montre l'histoire de la composition de *Khovanchtchina*, la version que nous possédons est incomplète à beaucoup d'égards ; et nul doute que Moussorgsky, s'il en avait eu le temps et les forces, eût produit, en fin de compte, quelque chose de tout à fait différent : non seulement il n'aurait pas, avec le seul but de se débarrasser d'un travail qui lui pesait, supprimé bien des parties du texte, mais encore il aurait bien certainement réalisé les accompagnements d'une façon moins sèche, enrichi les combinaisons harmoniques, donné en un mot plus de couleur à sa musique.

Malgré toutes ces lacunes, *Kovanchtchina* reste une œuvre d'une grande beauté, d'un caractère très particulier, unique même par certains côtés. Un moment de l'histoire du peuple russe y est retracé, non par une suite de tableaux saisissants (comme dans *Boris Godounow*) mais dans son développement même, sous son aspect le plus général pour ainsi dire, et avec un parti pris d'ambiance beaucoup plus uniforme.

Une fois de plus — tant Moussorgsky est resté fidèle à son dessein de ne faire que concréter l'histoire — il n'est pas inutile, pour l'intelligence de l'œuvre, de connaître la complexe filière d'événements dont elle est le raccourci.

L'action se place entre les années 1682 et 1689 et constitue un tableau des luttes religieuses et sociales de l'époque. Le tsar Féodor venait de mourir, sans laisser d'héritier direct. Le trône revint à son frère cadet, Pierre, au préjudice des deux aînés, Ivan et Sophie. Sophie provoqua bientôt une émeute des Streltsy (gardes permanents) qui appartenaient pour la plupart à la secte des Vieux-Croyants (*Raskolniky*) et, avec leur chef, le prince Ivan Khovansky, représentaient le parti de la vieille Russie traditionaliste et inculte. Le parti opposé, celui du tsar Pierre, était au contraire imbu de tendances plus occidentales. Sophie parvint à se faire attribuer la

régence, mais bientôt après le prince Khovansky provoqua un nouveau soulèvement au profit de son fils André. Khovansky fut tué par trahison, et les troupes impériales parvinrent à réduire définitivement les révoltés, les incultes et naïfs Vieux-Croyants, qui, persuadés de la venue de l'Antéchrist, eurent par grandes masses recours au suicide. C'est au tsar Pierre (le Grand) qu'est dû le nom de *Khovanchtchina*, appliqué à cette série d'intrigues et de luttes où les princes Khovansky jouèrent un rôle important.

Stassow, frappé par l'intérêt d'un pareil sujet, apporta à Moussorgsky un plan complet : « Je pensais, dit-il, placer au centre de toute l'action la grandiose figure de Dosithée, le chef des Vieux-Croyants, homme fort, énergique, profondément intelligent et expérimenté, qui comme un puissant ressort, eût dirigé les actes des deux princes : Khovansky (représentant la vieille Russie sombre, fanatique, somnolente) et Golitsyne, représentant l'esprit européanisé du parti de la tsarévna Sophie. Divers personnages ; les événements qui se déroulèrent dans les faubourgs des Allemands et des Streltsy ; le pasteur et sa vieille sœur, ses jeunes neveux ; les deux femmes Vieilles-Croyantes — l'une pleine de jeunesse et de passion, Marfa (quelque chose dans le genre de la femme de Putiphar), l'autre, Suzanne, sèche,

jaune, méchante et fanatique, — toutes deux incessamment en conflit ; le jeune Pierre, alors âgé de dix ans, avec ses compagnons de jeu ; Sophie, énergique et rusée, avec ses farouches Streltsy ; les Vieux-Croyants, leur suicide en masse lorsque Dosithée reconnaît que « la vieille Russie périt, la nouvelle naît » — tout cela nous parut un sujet fertile. »

Si Moussorgsky avait utilisé ce canevas entier, son œuvre aurait été plus complexe encore, plus pittoresque, plus bigarrée que *Boris Godounow*. Mais, après 1875, préoccupé avant tout de composer *La foire de Sorotchinsk*, et d'ailleurs très affaibli, il fit subir à *Khovanchtchina*, pour achever cette œuvre à tout prix, des coupures injustifiables, y supprimant non ce qui était inutile, mais ce qui n'était pas encore rédigé, sans le moindre souci de l'intégrité ni de la clarté du drame. Ni Sophie ni Pierre n'y figurent, non plus que certains autres des personnages secondaires suggérés par Stassow. Marfa n'a pas le caractère originellement proposé. Le rôle essentiel reste bien dévolu aux religieux et à leur chef Dosithée, mais une romantique intrigue d'amour vient se mêler au sujet principal de l'action.

*
* *

La décor du premier acte représente la place Rouge, à Moscou. La nuit s'achève. Trois Streltsy bavardent de compagnie, avec de grands éclats de gaîté. Aux lueurs de l'aube on voit arriver un écrivain public. Les Streltsy, après un salut railleur au bonhomme, disparaissent. Bientôt survient un nouveau personnage, le boïar Chaklovity, qui, avec mille menaces et sous le sceau du plus grand secret, ordonne à l'écrivain de rédiger une dénonciation contre les princes Ivan et André Khovansky, coupables de complot contre le tsar. Pendant qu'il dicte, des ouvriers passent, puis des Streltsy. L'écrivain est saisi d'une terreur comique, mais achève la lettre tant bien que mal ; Chaklovity la saisit et s'en va. Un rythme guerrier résonne, le peuple s'amasse, les Streltsy reviennent et, au milieu d'un chœur d'acclamations, paraît le prince Ivan Khovansky. En quelques persuasives paroles, il enflamme le peuple, l'exhorte à combattre et à vaincre l'émeute provoquée par les boïars du parti de Pierre. Khovansky se retire, suivi par la foule enthousiaste. Soudain paraît une jeune fille haletante : elle est poursuivie par le prince André Khovansky. C'est Emma, une luthérienne. Aux paroles d'amour que lui adresse le jeune homme, elle répond avec amertume : « Je vous connais bien : vous êtes le prince Khovansky ;

vous avez tué mon père, banni mon fiancé ; vous n'avez même pas eu pitié de ma pauvre mère... me voici entre vos mains : tuez-moi ! » André se fait de plus en plus pressant. Il est interrompu par Marfa qui, véhémente, lui reproche d'être infidèle aux serments d'autrefois. Furieux, il s'élance, veut la frapper d'un poignard. Elle l'arrête, d'un geste lui arrache l'arme, puis, comme en un rêve, commence sur un ton mystique une prédiction obscure mais menaçante. André en reste épouvanté.

Sur ces entrefaites reparaît le prince Ivan Khovansky, toujours à la tête de ses Streltsy. Il salue amicalement son fils et Marfa. Puis, apercevant Emma : « Tu n'es pas seul, André ? Avec une jolie fille ? une fille au teint clair... Elle nous plaît... Streltsy, emmenez-la au corps de garde. — Jamais ! » hurle André. Le père et le fils se disputent avec âpreté, sont près d'en venir à la violence. Alors survient Dosithée, entouré des Vieux-Croyants, ses disciples.

Il apaise les deux princes, ordonne à Marfa de conduire Emma dans l'asile sûr de sa propre demeure, de la protéger affectueusement. Puis, âpre, il s'élève contre les péchés du siècle, constate l'affaiblissement de la foi. Il exhorte les assistants à s'unir pour assurer le triomphe de l'église orthodoxe.

Le prince Ivan, en quelques ordres brefs, entraîne ses troupes vers le Kremlin. Dosithée, resté seul avec ses disciples, supplie Dieu de ne point laisser triompher les forces du mal, de protéger les fidèles. Il invite les Vieux-Croyants à entonner l'hymne de renoncement au monde. Et l'hymne s'élève : « Père, détourne de nous les paroles du Malin, les forces tentatrices, l'Antéchrist ».

Le deuxième acte se passe dans la demeure du prince Golitsyne. Au lever du rideau, le prince est dans son cabinet. Il lit une lettre très tendre de la princesse régente Sophie, et en commente avec quelque scepticisme les termes amoureux. Sophie est avant tout ambitieuse du pouvoir, se dit-il, et on ne saurait avoir trop de prudence. Cependant, on annonce au prince qu'une devineresse, par lui conviée, vient d'arriver. C'est Marfa, la Vieille-Croyante. Devant une bassine d'eau, après une solennelle incantation, elle prédit à Golitsyne la disgrâce et le douloureux exil. Puis elle sort. Golitsyne ordonne à son valet de la faire saisir et noyer dans le marais. Resté seul, il s'alarme de la funeste destinée qui vient de lui être prédite, tremble devant la disgrâce prochaine. Il s'attriste de songer à la vanité de ses efforts pour assurer la paix de la Russie, et conso-

lider les relations avec les puissances européennes...

Entre subitement le prince Ivan Khovansky. Dès les premières paroles, il affecte un ton blessant, se plaint des mesures prises par Golitsyne contre les boïars. Golitsyne commence par répondre de façon conciliante, mais, piqué au vif par l'insolence de Khovansky, s'irrite et rend sarcasme pour sarcasme. Dosithée entre, et assiste au colloque pendant quelques instants, impassible. Puis il interrompt les interlocuteurs : la colère, les reproches sont stériles. Il n'y a qu'un moyen de remédier aux maux qui accablent la Russie : respecter les vieilles coutumes, les anciens livres ; et pour le reste, écouter la voix du peuple. Tandis que les trois hommes discutent, le cantique des Vieux-Croyants se fait entendre au loin. « Vous, boïars, n'êtes capables que de parler. Ceux-là agissent ! » dit Dosithée, et il entonne à son tour le cantique. — « Hardi, les braves ! » s'exclame Khovansky. Golitsyne s'inquiète. Soudain des cris de détresse se font entendre. Marfa revient affolée, demande grâce. Elle raconte comment on a voulu la noyer, et qu'elle a été secourue par des gens du parti impérial. Son récit est interrompu par l'arrivée du boïar Chaklovity, qui vient annoncer que la tsarévna connaît la rébellion des princes Khovansky ;

le tsar Pierre a ordonné de poursuivre les coupables.

Au troisième acte, la scène est dans le faubourg des Streltsy. Les Vieux-Croyants passent, toujours en chantant leur cantique. Parmi eux est Marfa, qui s'arrête, s'assied sur le talus de la maison d'André Khovansky, et chante un air plaintif où elle dit et son amour trahi et sa vengeance prochaine. Arrive Suzanne, la sœur sèche et fanatique, qui aigrement s'indigne contre les préoccupations amoureuses de Marfa, la menace des châtiments de l'Eglise. Une fois de plus, Dosithée paraît, prononce des paroles d'apaisement. Suzanne partie, il interroge Marfa, qui avoue son amour pour le prince André; elle rêve, ajoute-t-elle, une prochaine purification par le feu, et supplie Dosithée de sauver son âme pêcheresse. Le vieux moine l'exhorte à la résignation.

Sur la scène restée vide survient Chaklovity, qui, ému des malheurs de la Russie, supplie Dieu de protéger ce malheureux pays. Des Streltsy surgissent, tumultueux, pleins de gaîté brutale. Des femmes font entendre des plaintes aiguës. Cependant l'écrivain public accourt, affolé, hors d'haleine : les soldats du tsar ont cerné les Streltsy, les ont battus. Ivan Khovansky paraît à une fenêtre. Il dit à ses soldats

que toute résistance est désormais vaine, leur conseille de se retirer chez eux et d'attendre la décision du tsar.

Le quatrième acte se divise en deux tableaux. Le premier décor représente une salle du palais domanial des Khovansky. Le prince Ivan est assis devant une table de festin. Pour se distraire de ses sombres pensées, il a fait venir ses chanteuses ; il leur ordonne d'exécuter leurs airs les plus entraînants. La fête est interrompue par l'arrivée d'un messager, qui vient, de la part de Golitsyne, annoncer à Khovansky un danger imminent. Khovansky hausse les épaules, croit à une simple intimidation, chasse le messager, commande qu'on fasse venir les danseurs persans. Bientôt Chaklovity se présente, dit à Khovansky que la tsarévna le mande à son conseil. Le prince croit à un retour de fortune, exulte, revêt un habit de fête. Sur son ordre, les chanteuses font entendre un hymne de gloire : « Il nage, il nage, le cygne blanc, Ladou, Ladou... Chantez la gloire du cygne blanc, Ladou, Ladou ». Mais un cri interrompt la mélodie : le prince est sorti vivement, des assassins se sont jetés sur lui. Chaklovity s'approche du cadavre et, avec une ironie un peu attristée, murmure en le regardant: « Ha, la gloire du cygne blanc, Ladou, Ladou ! ».

Le deuxième tableau a pour scène une place publique, à Moscou. La foule se presse. Un convoi d'exilés passe, entouré de soldats. Dosithée, mêlé au peuple, s'attriste de reconnaître parmi les prisonniers Golitsyne, tout-puissant hier. Marfa vient prévenir Dosithée d'un danger nouveau. Les soldats ont reçu l'ordre de saisir les Vieux-Croyants, de les mettre à mort. « Le temps est venu, s'écrie le moine, de conquérir, par la flamme du bûcher, l'auréole de gloire éternelle. Marfa ! Prends avec toi le prince André. Point de faiblesse ni d'émotion. Courage, et ton nom sera nimbé de gloire ! » Puis il se retire. André Khovansky arrive, s'inquiète au sujet d'Emma dont il demande anxieusement des nouvelles à Marfa. Elle lui dit que la jeune fille a été emmenée prisonnière par les soldats impériaux, le menace de la mort prochaine. André s'emporte, sonne du cor pour appeler les Streltsy, leur ordonner de saisir Marfa. Rien ne répond d'abord. Puis, aux sons d'un glas, paraît un cortège : encadrés de soldats, les Streltsy, défaits, portent des haches et des billots ; ils se rangent devant un héraut qui leur annonce la décision clémente des tsars Ivan et Pierre : tous sont graciés ; qu'ils rentrent chacun chez soi et offrent au ciel des prières pour leurs souverains.

Le décor du dernier acte représente le cou-

vent des Vieux-Croyants, au milieu des bois. Dosithée se prépare à envoyer aux hommes un message de salut. Tous les Vieux-Croyants vont mourir plutôt que de renoncer à l'antique foi. Il rassemble ses disciples, les exhorte à revêtir les chasubles sacerdotales, à subir la dernière épreuve pour la gloire du Seigneur. Un cantique exalté lui répond : tous sont prêts au martyre. Marfa reste seule, et rêve encore à son amour pour André, qu'elle ne peut oublier même au moment de la mort. Et voilà qu'André s'approche, croit apercevoir Emma qu'il cherche. Marfa se précipite, l'enlace, transportée à la pensée d'être réunie à lui dans la mort. Les trompettes des soldats impériaux sonnent au loin. Les Vieux-Croyants ont dressé leur bûcher. Vainement André se débat, Marfa l'entraîne. Une dernière fois monte le cantique des Vieux-Croyants, tandis que les fanfares militaires se rapprochent. Le bûcher flamboie, et, au moment où les soldats envahissent la scène, le sacrifice est consommé. Le rideau tombe aux sons joyeux de leur marche militaire traditionnelle.

Tout cela est étrange, obscur par endroits, mais cohérent en somme, et surtout très impressionnant. Les différents personnages ont des caractères bien représentatifs, dont l'ensem-

ble constitue une saisissante évocation des divers aspects de la mentalité nationale : les deux Khovansky, jouisseurs, volontaires, brutaux ; l'élégant et avisé Golitsyne ; Marfa, l'ardente mystique ; Dosithée, rigide et calme dans sa foi, les comparses même avec les diverses tendances qu'ils incarnent sont vivants, quoique la psychologie de chacun soit un peu rudimentaire. Ils sont tous nécessaires au drame, qui résulte bien effectivement du conflit de leurs volontés et de leurs actes.

D'une facon générale, on peut dire que *Khovanchtchina* est peut-être plus que *Boris Godounow* « du théâtre ». La gradation de l'intérêt y est régulière, l'intrigue assez serrée comme assez variée. En ce qui concerne la musique, la comparaison est difficile, car rien n'est plus dissemblable que ces deux partitions. Elles ont en commun certaines qualités : ici encore les moyens sont directs, rapides, simples. Inutile de commenter plus au long tout ce qui, dans *Khovanchtchina*, procède de l'esthétique efficace et consciente dont les résultats viennent déjà d'être analysés avec quelque détail. Mais la beauté de cette œuvre est plus discrète, plus austère. La matière musicale n'en est pas aussi somptueuse, ni réalisée avec une pareille liberté. L'ensemble s'éloigne moins des types

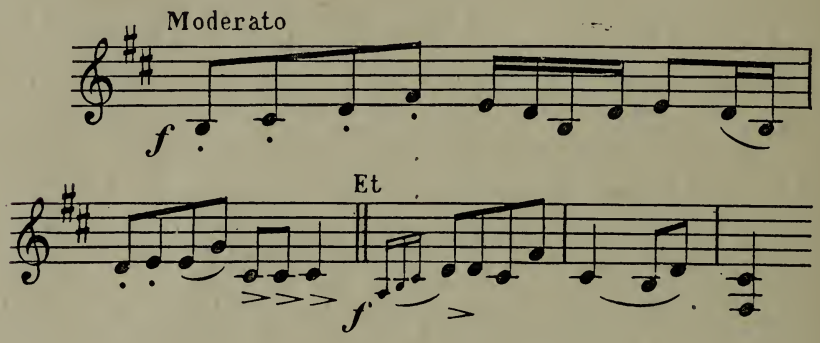
traditionnels. Ce n'est pas une médiocre surprise, après avoir pris connaissance de l'exceptionnel et luxuriant *Boris Godounow*, de constater cette modération, ce classicisme du cadre, du style et des moyens.

Ce qui frappe tout d'abord, ce sont la relative régularité des rythmes, des coupes mélodiques, des périodes ; la symétrie selon laquelle sont ordonnées les scènes et les tirades ; les ensembles de solistes agencés de façon presque conventionnelle ; et, dans certains procédés d'expression, des détails peu neufs. L'assiette tonale est le plus souvent établie de façon à exclure cette riche omnitonalité qui forme un des grands attraits de *Boris Godounow ;* les harmonies sont plus sobres, de même que l'ensemble des accompagnements, où les doublures ainsi que les unissons reviennent avec quelque fréquence. Les motifs mélodiques sont parfois formés de simples combinaisons des notes de l'accord parfait, procédé dont Moussorgsky n'use guère ailleurs. Enfin, les récitatifs restent plus nus.

Il ne faut pas voir dans ce caractère particulier de *Khovanchtchina* un simple accident. Moussorgsky a voulu que son œuvre offrît une évocation fidèle de l'atmosphère rude et mystique de ce milieu des Vieux-Croyants où elle se

déroule. Il y a utilisé quantité de vieux thèmes épiques ou religieux dont il a respecté le style fruste, et il a conçu toute sa musique de manière que rien d'essentiel n'en vienne atténuer le parti pris général, qui résulte du caractère des principaux thèmes.

Il ne faut donc pas attendre de *Khovanchtchina* le même ordre de jouissances artistiques que de *Boris Godounow* ; mais *Khovanchtchina* n'en offre pas moins matière à de fortes émotions, d'un ordre élevé. Il y a là moins de musique que dans *Boris*, moins de richesse sonore et d'intuitions géniales ; mais le tout est peut-être plus proche de la musique pure, construite, développée, soutenue. On peut aimer moins profondément *Khovanchtchina*, mais l'œuvre mérite une égale admiration. Les manifestations du pathétique musical y sont nombreuses : tels le véritable début de la scène initiale, où quelques notes suffisent à « poser » le décor simple et tranquille (p. 6 de la partition de piano) ; les allocutions de Dosithée aux Vieux-Croyants et notamment celle par quoi s'achève le premier acte (pp. 62-63) ; le chant de Marfa, d'ample et intime lyrisme (p. 107) ; la scène où défilent les prisonniers (pp. 168-169). Il faut mettre hors pair aussi, pour son étonnante simplicité, le moment où Khovansky est assassiné (p. 166), et

louer sans restriction le chœur si original de la troisième scène (pp. 26 sq.) ; la brutale musique soulignant l'entrée de Khovansky (p. 35) :

les motifs moins archaïques et pleins de saveur qui apparaissent au deuxième acte dans la scène avec Golitsyne (pp. 64-sq.) ; enfin les grandioses chœurs mystiques des Vieux-Croyants, et le chœur éploré des femmes des Streltsy (p. 180). Certaines scènes de *Khovanchtchina* restent comparables, pour la liberté d'allure, à des pages de *Boris Godounow* : on peut citer à titre d'exemple toute la deuxième du premier acte, avec ses colloques familiers et le mouvement qui l'anime ; la sixième du troisième acte (pp. 119 sq.) et quelques autres encore peut-être. On les dénombrera vite, parce que Moussorgsky n'a plus pour objet principal le drame avec ses multiples épisodes et ses diverses faces. Ce drame est bien là, il fait tout l'intérêt théâtral de *Khovanchtchina* : mais *Khovanchtchina* apparaît avant

tout, si l'on veut bien en oublier certains côtés un peu trop « opéra », comme la restitution, par la musique, d'une époque et d'une atmosphère.

C'est parce qu'il voulut son œuvre telle, que Moussorgsky adopta un procédé de traitement significatif, et, dans la mesure du possible, ramena tout à l'unité. Quelques motifs choisis pour caractériser l'allure et l'humeur des protagonistes, de Khovansky, de ses Streltsy, des Vieux-Croyants, reviennent de façon persistante dans le cours des cinq actes, et sont à l'occasion soumis à d'embryonnaires développements [1] : ils forment la majeure partie de la substance musicale. Cela montre, à n'en pas douter, que Moussorgsky est avant tout préoccupé d'expression par la musique, d'expression plus que d'accentuation et de mouvement dramatiques. Il s'écarte donc assez sensiblement de la méthode réaliste qui lui est coutumière, et n'y reste fidèle que par l'esprit de sincérité et de simplicité qui anime les beaux moments de *Khovanchtchina*.

Ce partiel changement de front laisse un plus

1. Par exemple, le motif noté plus haut (cf. pp. 35, 53-54, 141, 145, 150, 163, 179 de la partition). A remarquer l'analogie qu'il offre avec d'autres thèmes traités dans des œuvres du même caractère héroïque-archaïque : par exemple, la symphonie en *si* mineur de Borodine, ou le *Chant Epique* de M. Liapounow.

libre champ au lyrisme proprement dit : et les pages lyriques, ensembles ou soli, sont assez nombreuses dans *Khovanchtchina*. Il a une autre conséquence : de permettre l'intrusion des éléments conventionnels déjà signalés. Mais il ne faut pas oublier que *Khovanchtchina* ne fut point terminée : en d'autres circonstances, Moussorgsky, peut-être, en aurait remanié, enrichi, animé plus d'une page. Et, malgré toutes les restrictions qu'on peut formuler, l'œuvre reste noble, puissante, à bien des égards originale. Elle n'est point indigne de l'auteur de *Boris Godounow*.

MOUSSORGSKY MUSICIEN

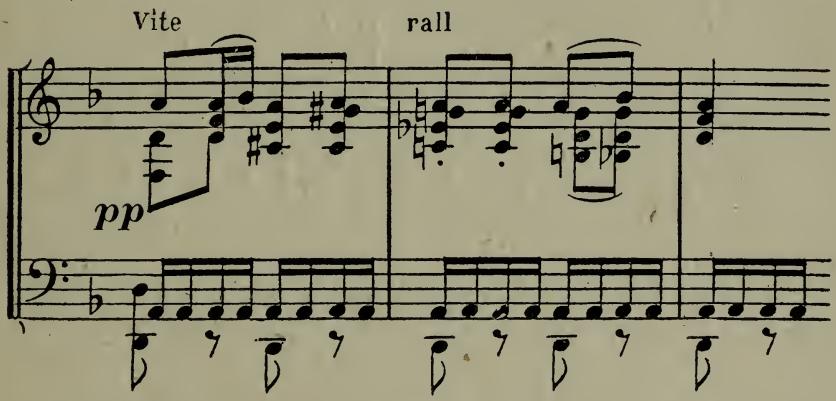
Reprocher à Moussorgsky de n'avoir pu réaliser des œuvres, voire inventer des éléments musicaux, que dans certaines circonstances particulières et grâce au soutien que lui fournissaient les textes ou les données rythmiques, serait lui faire le plus injustifiable des procès de tendance. Nulle conception *a priori* de la musique, de ses limites et de son objet, ne peut servir de base à un jugement équitable : c'est la sensibilité artistique seule qui permet d'apprécier la valeur d'un artiste sur le terrain où il est, sans se demander s'il y devrait être. Moussorgsky a-t-il créé quelque chose ? Qu'a-t-il créé ? Que valent ses créations pour un esprit non prévenu ? Voilà les seules questions que puisse se poser la critique.

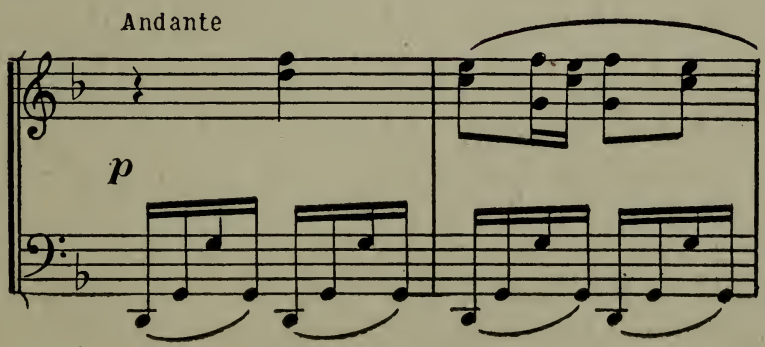
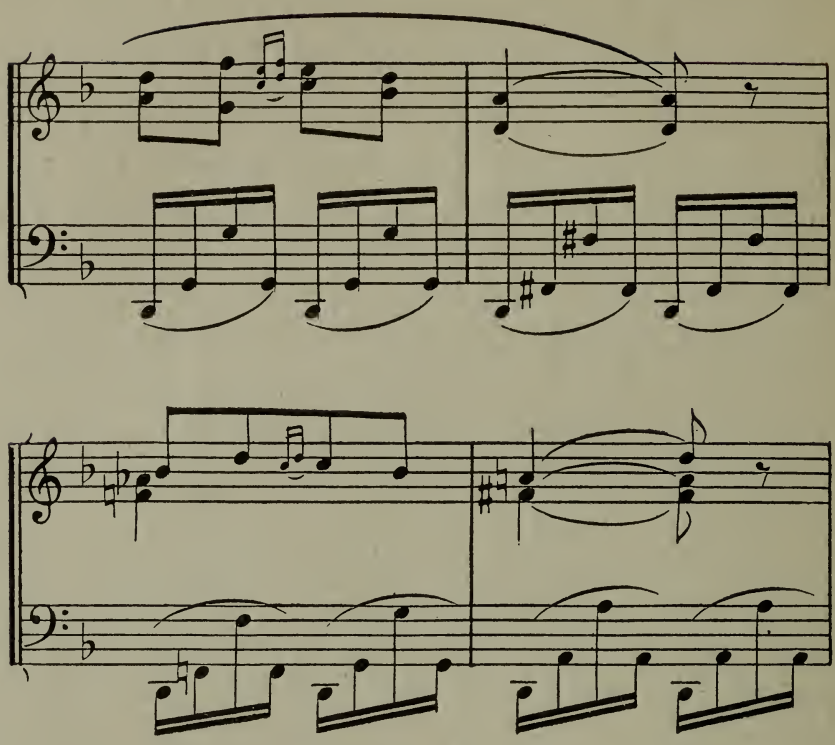
Pour étudier en lui le musicien, il est loisible de laisser pour un moment de côté la question de l'effet émotionnel que produisent ses œuvres. Inutile d'expliquer une fois de plus qu'en dehors de la musique instrumentale, l'intérêt musical

intrinsèque peut être contesté chaque fois qu'au lieu de penser à la musique seule, on pense au sujet qu'elle commente, qui la définit et peut en voiler au premier abord les faiblesses. Dans certaines œuvres de Moussorgsky, et non les moins émouvantes — par exemple *L'Orphelin* — toute la force est dans les paroles ; le seul mérite de la musique est de n'en rien atténuer : mérite singulier, au reste, et qui montre bien la trempe de l'artiste. Pour donner son rang à Moussorgsky, non seulement dans l'histoire de l'art, mais dans l'histoire de la musique, il faut d'autres raisons. L'étude rapide de ses mélodies et de ses drames a montré, dans quelque mesure, que ces raisons existent ; mais force a été de passer rapidement sur la beauté de cette musique, et les brefs exemples cités n'ont pu donner qu'une faible idée de l'originalité frappante et féconde, des richesses diverses et multiples par où elle se signale.

Moussorgsky est un des plus grands inventeurs d'éléments musicaux, de coupes mélodiques ou harmonies nouvelles et expressives [1], qui aient jamais vécu. Parfois, ses admirables trouvailles sont dispersées, comme au hasard ; parfois elles

1. On trouve aussi chez lui quelques exemples de belles créations rythmiques, mais en plus petit nombre — le rythme de la déclamation musicale mis à part.

s'accumulent dans un lied ou dans une scène de drame. Il est des pages assez banales en principe — comme la romance *La Nuit* — où surgit quelque détail inoubliable par sa musicalité et son audace. Dans les pièces même les plus belles et qu'il faut admirer en bloc, des points particuliers retiennent l'attention : par exemple, l'étonnant effet d'une simple pédale de *si* au début de la *Sérénade;* dans *Le Trépak*, cette succession harmonique :

et aussi l'harmonisation de toute la partie finale, *Andante Tranquillo*, dont voici un fragment typique :



la presque totalité de l'*Élégie*, et chaque motif de *Sur l'Eau* ; on pourrait citer presque à l'infini des passages du seul *Boris Godounow*.

C'est surtout par le sentiment tonal et le sentiment harmonique que Moussorgsky s'affirme novateur. Il ose des résonances, des enchaînements aussi hardis que simples, et appropriés comme à miracle[1]. Mais il lui suffit de les employer à des moments opportuns ; jamais il ne les étend, ne les répète avec insistance : la

1. On peut faire cette remarque, tout à son éloge, qu'il n'utilise jamais l'harmonie : 5, + 5, 6, jolie mais banale, dont abusent presque tous ses collègues.

musique pour la musique n'existait pas pour lui. Sa mélodie offre habituellement un aspect assez particulier : elle ignore à peu près les notes de pure ornementation, les lignes disposées avec artifice, l'arabesque ; mais, par contre, constituée comme elle l'est d'ordinaire par des « notes réelles » de cette harmonie très riche dont elle procède ou qu'elle implique, elle possède au plus haut degré une force d'évocation très concentrée. Souvent, elle est caractérisée par des ondulations plus ou moins amples, courbes au retour symétrique ou simples battements, toujours plastiques et sans cadences trop accusées[1]. On en verra des exemples typiques pages 142, 147, 194 et ci-contre.

Le sentiment tonal est chez Moussorgsky très libre, aussi libre que chez les plus audacieux des compositeurs français d'aujourd'hui, dont il est le précurseur direct. Les licences qu'il prit avec les « accords » et les « modulations » parurent étranges à ses contemporains. M. César Cui lui-même, fidèle ami du compositeur, écrivait en 1880 : « Les harmonies qu'il trouve sont presque toujours frappantes et neuves. Et cependant, cette nature si largement douée semble par moments, si singulier que cela paraisse à dire, ne

1. Exception faite, naturellement, pour les motifs de style populaire qu'il emploie souvent.

pas être absolument musicale... Sa modulation est trop libre, et on dirait, par moments, qu'elle ne procède que du pur hasard ; *il ne sait pas mettre la continuité voulue dans le tracé des parties d'une mélodie harmonisée*, et ces parties prennent souvent sous sa plume des aspects impossibles, contre nature, produisant des harmonies qui s'en vont à vau-l'eau et des duretés intolérables [1]. »

Le jugement est sévère, mais n'étonnera pas outre mesure quiconque sait l'effet de toute innovation, en matière d'art, sur la plupart des contemporains. D'ailleurs il est en partie fondé : on trouvera chez Moussorgsky des exemples d'écriture maladroite, de transitions écourtées et gauches, de modulations injustifiables même; encore ce dernier point est-il délicat : du fait qu'un changement de ton est insolite, il ne

1. *La musique en Russie*, p. 92. Ce passage reflète assez exactement l'opinion qui semble prévaloir, aujourd'hui encore, parmi les musiciens russes les plus autorisés, partisans déterminés du purisme. Chose singulière, M. César Cui est à peine moins sévère pour Moussorgsky que Tchaïkowsky, dont voici le jugement sincère — on peut dire sincère, puisqu'il se trouve dans une des lettres de Mme Meck où l'auteur de la *Symphonie pathétique* parle à cœur ouvert de tous ses collègues : « Ses dons sont remarquables entre tous peut-être... mais il aime ce qui est grossier, primitif, laid... Toutefois, son très original talent éclate par boutades. » Ailleurs, Tchaïkowsky reproche à Lalo des « malpropretés *à la Moussorgsky* ». (Lettre à Mme Meck, 27 novembre 1878.)

résulte pas qu'il soit inutile au point de vue expressif, et on n'en peut apprécier la valeur théorique qu'en se reportant aux règles d'école. Mais il faut faire une distinction entre ce qui est mal réalisé, et ce qui est simplement libre. Le reproche qu'on fait souvent à Moussorgsky, celui que formule la phrase de M. Cui qu'on a soulignée ici, c'est d'avoir, en matière d'harmonie, renoncé à la superstition de la « partie réelle ». Ainsi firent, après lui, Chabrier et les musiciens français les plus significatifs du temps présent.

Qu'il l'ait fait par ignorance des règles, au lieu de s'affranchir de propos délibéré, comme par exemple les techniciens avertis que sont M. Debussy ou M. Ravel, voilà qui n'a pas la moindre importance. Instinctives ou calculées, les innovations de Moussorgsky conservent toute leur valeur[1].

Le parti pris de modalité presque absolument libre qu'il adopta, ne permet guère de discuter le problème de la modulation chez Moussorgsky. On peut reconnaître qu'en général, il n'y a dans sa musique rien qui répugne au sentiment tonal, précisément à cause de la

1. Les plus curieux effets harmoniques de Moussorgsky sont souvent produits par des notes pédales, simples ou multiples, inférieures ou intérieures.

souplesse des cadences, de l'extension du caractère harmonique des accords. Certes, les juges fidèles aux principes scolastiques regretteront qu'un lied, commencé dans un ton, finisse dans un autre souvent très éloigné. Ce n'est pourtant pas chez Moussorgsky simple négligence : il sait très bien, quand il le juge à propos, conserver le ton principal, ou le ramener pour conclure. Au contraire, il faut voir là une conséquence inévitable du principe d'un minimum de stylisation qui le guide. A titre de preuve, on peut citer la Berceuse des *Chants et Danses de la Mort*, qui commence en *fa dièse* mineur (avec altérations) et s'achève sur un simple accord de *la* mineur, avec la dernière syllabe prononcée par la Mort : « Par mon chant j'ai bien su l'endormir. » Cet accord termine la succession d'harmonies qui accompagne chaque réplique de l'apparition. Un musicien plus traditionaliste n'eût sans doute pas manqué d'y rajouter quelque conclusion instrumentale pour arrondir, ramener le ton principal et terminer : ne l'avoir point fait est un trait de génie. Qu'on voie encore, dans le même ordre d'idées, la fin de l'*Orphelin*, déjà signalée. C'est pour une pareille raison que Moussorgsky conclut *Boris Godounow* par une courte et simple phrase dont la fin donne à peine le sentiment d'une

tonique, et pas du tout celui d'une cadence.

Il est hors de doute que Moussorgsky savait employer à propos les modulations les plus étranges aussi bien que les plus classiques. Comme type de ces dernières il suffira de citer les effets intenses qu'il sait tirer d'un procédé banal entre tous, la succession du majeur au mineur de même tonique, dans la dernière partie de la *Berceuse du Laboureur*, ou dans la *Berceuse d'Eremouchka*. Comme spécimen de procédé plus complexe, la partie médiane de *Aux Champignons*, avec ses changements de ton brusques, passagers, très justement expressifs, est à retenir.

La technique de Moussorgsky ne comporte guère d'autres commentaires : son orchestration offre peu d'intérêt, et on a indiqué la faiblesse relative de son écriture pour piano, du moins dans les pièces instrumentales. La manière dont il traite la voix rend sa musique redoutable à la plupart des interprètes ; mais cela n'est pas toujours une conséquence de sa maladresse. Il est hors de doute qu'il cherche avec soin certains effets de registre : soit pour retrouver des intonations naturelles, aiguës ou graves selon le cas, soit pour obtenir de véritables contrastes de timbres — comme par exemple quand il fait hurler, dans *Le Chef d'ar-*

mée, des *la* et des *sol* aigus, ou quand au contraire il attribue, dans la *Berceuse du Laboureur*, les notes les plus graves aux paroles « le désespoir ».

Sauf parfois en ce qui concerne l'harmonie ou le rythme, et surtout la déclamation, ce n'est guère à cette technique que nous devons nous arrêter. Ce qui commande l'admiration, ce sont les résultats artistiques obtenus par Moussorgsky avec les humbles moyens dont il disposait. *Boris Godounow*, ce drame musical plus simplement et plus profondément humain que n'importe quel drame musical antérieurement écrit ; *Khovanchtchina* même, d'une beauté plus sobre et de tenue plus classique ; le cycle divers et puissant des mélodies montrent que l'imagination créatrice de Moussorgsky était assez vive pour s'exprimer tout entière sans le secours des artificieuses périphrases. A la base de l'art de Moussorgsky est bien « la vérité, à bout portant », tellement forte qu'elle se suffit.

C'est que Moussorgsky procédait avec une lumineuse clairvoyance. Jamais un compositeur ne s'est identifié d'aussi intime façon à l'esprit de chacun des poèmes qu'il traita, n'en a mieux mis en lumière le contenu tout entier. Si merveilleuses que soient ses inspirations musicales, elles ne s'affirment jamais aux dépens du

poème : il faut qu'elles restent appropriées à l'expression. Cette musique, dont la devise reste « *Dienen*, servir ! », est aussi libre que la pensée même ; elle aborde, exprime, exalte les caractères et les sentiments les plus variés : scènes de genre ou croquis satiriques, scènes de terreur, de passion, de rêve. C'est un artiste de génie que celui qui exprima tour à tour la grâce mobile et poétique de l'enfant, l'âme résignée ou ardente des paysans, avec ses rêves, ses espoirs, sa bonne humeur, ses haines ou sa folie amoureuse ; puis l'intimité, l'amertume, le mystère, le pathétique de *Sans Soleil ;* l'angoisse des *Chants et Danses de la Mort*, aux pages tantôt fougueuses et tantôt concentrées ; le caprice de *La Pie* et de *L'Insolent :* et tout cela de la façon la plus directement appropriée, sans une inflexion équivoque ou ambiguë. Moussorgsky a une manière d'exprimer chaque sentiment, de caractériser chaque donnée ; il n'en a qu'une, trop spécifique pour qu'il puisse la répéter ailleurs : c'est là de suprême intelligence artistique.

Une autre qualité singulière de ses œuvres, c'est que les accompagnements y acquièrent une envergure jamais atteinte auparavant, et jamais dépassée. Sans recourir aux complexes triturations du développement symphonique,

Moussorgsky excelle à faire de la partie de piano d'un lied un tableau musical complet, quoique étroitement associé à la voix dont l'autonomie est toujours respectée. Le *Trépak* pourrait être un admirable poème symphonique ; le trouble paysage de l'*Elégie*, séparé du texte, conserverait une saisissante force d'évocation ; plus simple encore, la musique de la conclusion de la *Berceuse du laboureur* ouvre des horizons infinis. De même, le faible frémissement qui accompagne les angoisses du tsar Boris halluciné est une magistrale trouvaille qui exprime tout, en n'exprimant que l'essentiel. Et ce qu'il y a de plus précieux dans ces belles pages, c'est que Moussorgsky, artiste conscient entre tous, n'y fait jamais appel à l'intellect, mais à la seule sensibilité.

Ces rapides considérations ne peuvent donner qu'une bien faible idée des beautés que renferme l'œuvre de Moussorgsky, de la haute signification de son art ingénu, fruste, conscient. Seule, une connaissance familière, intime, de tous les instants, en révélera la grandeur et l'attrait. D'aucuns furent rebutés par les apparentes maladresses, les incorrections qu'ils y remarquèrent ; par certaines pages médiocres, mauvaises même — qui ne sont d'ailleurs point les pires d'entre celles qu'écrivirent les musi-

ciens de génie. Ceux-là ont tort. Oui peut-être, si Moussorgsky avait été plus maître de son métier, s'il avait acquis cette souplesse d'écriture, cette habitude des interprétations stylisées que possèdent les autres compositeurs, il aurait pu, tout en conservant son originalité et sa force, exprimer encore mieux ou exprimer davantage ; mais, devant les faits, il est permis d'en douter — et cela importe peu. Il serait devenu un Balakirew, un Borodine, un Rimsky-Korsakow ; ou bien, se faisant un style propre des éléments que son esprit généreux créait sans trêve, un Debussy, et n'aurait peut-être pas perdu au change. Mais ceux pour qui son exceptionnelle personnalité reste, avec toutes ses imperfections, précieuse, révélatrice d'un art insoupçonné, doivent être heureux qu'il ait jalousement préservé son esprit des contacts qu'il croyait devoir l'altérer. Nul plus que lui-même n'a souffert de la relative infériorité qui en résulta : son obstination, malgré la teinte de vanité qu'elle décèle, est surtout le fruit d'une conviction intime très noble. Le travail créateur fut pour lui un effort pénible, par suite des astreintes qu'il s'imposa, les estimant nécessaires à la conquête de son idéal de vérité.

Dût-on même ne point faire entrer en ligne de compte cette preuve de son inflexible cons-

cience, Moussorgsky a exprimé assez fortement cette vérité pour avoir droit à l'ample et impartiale admiration de tous les musiciens ; son œuvre est assez beau, assez touchant pour être non seulement admiré, mais aimé.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES PUBLIÉES DE MOUSSORGSKY

	TITRES (OU PAROLES INITIALES)	PAROLES DE :	DATES de COMPOSITION	DATES de PUBLICATION	EDITEURS
		MÉLODIES			
1	*Chansonnette Enfantine*	Meÿ.	1868	1871	Bessel (St-Pétersbourg)
2	*L'Orphelin*	Moussorgsky.	1868	—	(Le numérotage adopté est celui de l'éditeur).
3	*Berceuse d'Erémouchka*	Nekrassow.	1868	—	—
4	*La Pie*	Pouchkine.	1867	—	—
5	*Le Polisson*	Moussorgsky.	1867	—	—
6	*Le roi Saül*	Moussorgsky.	1863	—	—
7	*Dors, fils de Laboureur*	Ostrowsky.	1865	—	—
8	*La Nuit*	Pouchkine.	1864	—	—
9	*Le Classique*	Moussorgsky.	1867	1870	—
10	*Le Guignol*	—	1870	1871	—
11	*La peine nous frappe*	Alexis Tolstoï.	1877	1882	—
12	*L'âme flottait*	—	—	—	—
13	*L'Orgueil*	—	1877	1882	—
14	*Sied-il au brave*	—	—	—	—
15	*Il s'est abattu*	—	—	—	—
16	*Vision*	—	—	—	—
17	*Le Jardin près du Don*	Koltsow.	1867	1883	—
18	*Le Dniéper*	Chevtchenko.	1866 refait en 1880.	1888	—
19	*Chanson de la Puce* (*Faust*)	Trad. par Strougowchtchikow.	1879	1883	—
20	*Kallistrate*	Nekrassow.	1864	1883	—
21	*L'Errant*	Plechtchéew.	187?	1883	

	Sans Soleil, six mélodies	Golenichtchew-Koutousow.	1874	1874	Bessel.
	1° Entre quatre murs.				—
	2° Tes yeux.				—
	3° Les jours de fête sont finis.				—
	4° Ennui.				—
	5° Elégie.				—
	6° Sur l'eau.				—
	La Chambre d'Enfants, sept pièces.	Moussorgsky.	diverses.	diverses.	—
	1° Avec Niania.				—
	2° Dans le coin.				—
	3° Le Hanneton.				—
	4° Berceuse de la Poupée.				—
	5° La Prière du soir.				—
	6° A Cheval sur un bâton.				—
	7° Le Chat Matelot.				—
	Chants et Danses de la Mort, quatre mélodies.	Golenichtchew-Koutousow.			—
	1° Trépak.		1875	1882	—
	2° Berceuse.		—	—	—
	3° Sérénade.		—	—	—
	4° Le Chef d'armée.		1877	—	—
	Le Séminariste	Moussorgsky.	1866	1870	Belaïew (Leipzig).
1	*Dis pourquoi*.	Pouchkine.	1858	1867	—
2	*Savichna, ma lumière !*	Moussorgsky.	1865	—	—
3	*Hopak*.	Meÿ (d'après Chevtchenko).	1866	—	—
4	*Chant hébraïque*	Meÿ (d'après le *Cantique des Cantiques*,	1867	1868	—
5	*Aux Champignons*.	Meÿ.	1867	—	—
6	*Le Festin*	Koltsow.	1867	—	—
7	*Le Bouc*.	Moussorgsky.	1867	—	—
	L'Oublié	Golenichtchew-Koutousow.	1874	188?	Gutheil (Moscou).

TITRES (OU PAROLES INITIALES)	PAROLES DE :	DATES de COMPOSITION	DATES de PUBLICATION	EDITEURS
CHŒURS				
La défaite de Sennachérib (mixte). .	(d'après Byron).	1867 refait en 1874.	?	Belaïew.
Yissous Navîne (*Josué*) (mixte avec solo).	Moussorgsky.	1877	1883	Bessel.
Œdipe (mixte)	—	1860	188?	—
Salammbô (voix de femmes)	—	1866	1884	—
Quatre petits chœurs *a capella* pour voix d'homme (transcriptions d'airs populaires).	Inconnus.	?	1889-1895	Jurgenson (Moscou).
MUSIQUE DRAMATIQUE				
Boris Godounow, opéra	Pouchkine et Moussorgsky.	1868-1871	1875	Bessel.
Khovanchtchina, drame musical. . .	Ioussorgsky.	1872-18	1882 rédigé par M. Kimsky-Korsakow	—
Le Mariage, comédie musicale (1er acte).	Gogol.	1868	Sous presse.	—
La Foire de Sorotchinsk, fragments.	(d'après Gogol).	1877-18	1904	—

CATALOGUE

DES

ŒUVRES NON PUBLIÉES

DE MOUSSORGSKY

TITRES (OU PAROLES INITIALES)	DATES de COMPOSITION	DATES de PUBLICATION	EDITEURS	OBSERVATIONS
MUSIQUE D'ORCHESTRE				
Scherzo en Si bémol.	1858		Bessel.	
Intermezzo.	1867		—	Arrangement de la pièce pour piano seul composée en 1861.
Marcia alla Turca.	1880		—	Tirée de la musique pour *Mlada*.
La Nuit sur le Mont-Chauve . . .	1867-1875		—	Sous sa forme actuelle, cette pièce est réorchestrée par Rimsky-Korsakow.
MUSIQUE DE PIANO				
Porte-Enseigne, polka	1852	1852	Bernard.	N'est plus dans le commerce.
Kinderscherz.	1859	1873	Belaïew.	
Intermezzo	1861	1873	—	Voir aussi *Musique d'Orchestre*.
Tableaux d'une Exposition (*Suite*) .	1874	1886	Bessel.	Rédigée pour orchestre par M. Touchmalow.
Méditation	?	?	Jurgenson.	
Une larme	?	?	—	
La Couturière	?	?	—	
En Crimée, Capriccio	1879	?	—	
En Crimée : Hoursouf.	—	?	—	
Au Village.	?	188?	—	
Hopak.	1877?	?	Bessel.	Devait entrer dans la partition de la *Foire de Sorotchinsk;* orchestré par M. Liadow.

TITRES (OU PAROLES INITIALES)	DATES de COMPOSITION	GENRES	OBSERVATIONS
Scherzo UT dièse mineur.	1858	Orchestre.	
Impromptu passionné.	1859		
Præludium in modo classico. . . .	1861		
Impromptu.	—		Nommés par Moussorgsky même. Il n'en reste que les titres.
Minuetto (Menuet monstre).	—		
Le Mendiant (paroles de Gœthe) . .	1863	Piano et chant.	Cité par Moussorgsky (voir p. 27).
Souvenir d'enfance	1857	Piano.	
Niania et moi. Première punition. .	1865	Piano.	
Allegro de Symphonie.		Réalisé pour piano 4 m.	Cité par M. Balakirew comme perdu.
Marche pour le 25e anniversaire de l'avènement d'Alexandre II. . . .	1880	Orchestre.	Citée par M. d'Alheim comme ayant été écrite pour un concours.
Le Désir (paroles de Heine) . . .	1866	Piano et chant.	

BIBLIOGRAPHIE

P. d'Alheim. *Moussorgsky*. In-12, 1896 (Mercure de France).

P. d'Alheim. *Moussorgsky*. Br. in-8°, 1896 (Magazine International).

W. Baskine. *Moussorgsky*. In-18 (en russe) 1887 (Moscou).

C. Bellaigue. *Moussorgsky* (dans les *Etudes Musicales*, t. II, in-12, Paris s. d.).

W. Berezowsky. *La musique russe* (en russe), In-8°, 1898, Saint-Pétersbourg.

A. Bruneau. *Musiques de Russie et musiciens de France*. In-12, 1903, Paris.

César Cui. *La musique en Russie*. In-8°, 1880, Paris.

A. Pougin. *La musique en Russie*. In-12, 1904, Paris.

A. Soubies. *La musique en Russie*. In-8°, s. d., Paris.

W. Stassow. *Moussorgsky* (en russe), au t. III des Œuvres, in-4°, 1896, Saint-Pétersbourg.

Trifonow. *Moussorgsky* (en russe) (*Messager de l'Europe*, Saint-Pétersbourg, Déc. 1893).

De ces quelques ouvrages, celui de Stassow, qu'utilisèrent tous les biographes y compris le présent, reste le plus important et contient tous les faits. Il est complété par quelques articles rassemblés dans le même volume. A recommander aussi le livre pittoresque et ardent de M. d'Alheim, qui répandit en France le nom et les œuvres de Moussorgsky.

L'auteur tient à remercier M. Mili Balakirew, qui a bien voulu lui communiquer des souvenirs personnels, et les éditeurs de Moussorgsky, grâce à l'obligeance desquels sa tâche a été grandement facilitée.

TABLE DES MATIÈRES

La place de Moussorgsky dans l'école russe 1

La vie et l'homme. 9

Caractères généraux de l'œuvre : le réalisme artistique et ses conséquences 67

Caractère de l'invention : les œuvres instrumentales. . 85

Les mélodies et les œuvres chorales. 107

La musique dramatique :

Premières œuvres 157

Boris Godounow. 168

Khovanchtchina 202

Moussorgsky musicien 221

Catalogue de l'œuvre. 236

Bibliographie 243

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

FÉLIX ALCAN, Éditeur
LIBRAIRIES FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES

PHILOSOPHIE — HISTOIRE

CATALOGUE
DES
Livres de Fonds

	Pages.
BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE.	
Format in-16	2
Format in-8	6
COLLECTION HISTORIQUE DES GRANDS PHILOSOPHES	12
Philosophie ancienne	12
Philosophie médiévale et moderne	12
Philosophie anglaise	13
Philosophie allemande	13
Philosophie anglaise contemporaine	14
Philosophie allemande contemporaine	14
Philosophie italienne contemporaine	14
LES MAITRES DE LA MUSIQUE	14
LES GRANDS PHILOSOPHES	14
MINISTRES ET HOMMES D'ÉTAT	14
BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE DES SCIENCES SOCIALES	15
BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE	16
PUBLICATIONS HISTORIQUES ILLUSTRÉES	19
TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE	19
BIBLIOTHÈQUE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS	20
ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON	21
RECUEIL DES INSTRUCTIONS DIPLOMATIQUES	21
INVENTAIRE ANALYTIQUE DES ARCHIVES DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES	21
REVUE PHILOSOPHIQUE	22
REVUE GERMANIQUE	22
JOURNAL DE PSYCHOLOGIE	22
REVUE HISTORIQUE	22
ANNALES des SCIENCES POLITIQUES	22
JOURNAL DES ÉCONOMISTES	22
REVUE DE L'ÉCOLE D'ANTHROPOLOGIE	22
REVUE ÉCONOMIQUE INTERNATIONALE	22
SOCIÉTÉ POUR L'ÉTUDE PSYCHOLOGIQUE DE L'ENFANT	22
LES DOCUMENTS DU PROGRÈS	22
BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE	23
RÉCENTES PUBLICATIONS NE SE TROUVANT PAS DANS LES COLLECTIONS PRÉCÉDENTES	26
TABLE DES AUTEURS	31
TABLE DES AUTEURS ÉTUDIÉS	32

OUVRAGES PARUS EN 1907: Voir pages 2, 6, 16, 23, 26.

On peut se procurer tous les ouvrages qui se trouvent dans ce Catalogue par l'intermédiaire des libraires de France et de l'Étranger.

On peut également les recevoir franco *par la poste, sans augmentation des prix désignés, en joignant à la demande des* TIMBRES-POSTE FRANÇAIS *ou un* MANDAT *sur Paris.*

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108
PARIS, 6e

DÉCEMBRE 1907

Les titres précédés d'un *astérisque* sont recommandés par le Ministère de l'Instruction publique pour les Bibliothèques des élèves et des professeurs et pour les distributions de prix des lycées et collèges.

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

La *psychologie*, avec ses auxiliaires indispensables, l'*anatomie* et la *physiologie du système nerveux*, la *pathologie mentale*, la *psychologie des races inférieures et des animaux*, les *recherches expérimentales des laboratoires;* — la *logique;* — les *théories générales fondées sur les découvertes scientifiques ;* — l'*esthétique ;* — les *hypothèses métaphysiques ;* — la *criminologie* et la *sociologie ;* — l'*histoire des principales théories philosophiques ;* tels sont les principaux sujets traités dans cette Bibliothèque. — Un catalogue spécial à cette collection, par ordre de matières, sera envoyé sur demande.

VOLUMES IN-16, BROCHÉS, A 2 FR. 50

Ouvrages parus en 1907 :

BOS (C.), docteur en philosophie. **Pessimisme, Féminisme, Moralisme.**
BOUGLÉ (C.), professeur à l'Université de Toulouse. **Qu'est-ce que la Sociologie?**
COIGNET (C.). **L'évolution du protestantisme français au XIX^e^ siècle.**
CRESSON (A.), professeur au lycée de Lyon. **Les bases de la philosophie naturaliste.**
LACHELIER (J.), de l'Institut. **Etudes sur le syllogisme,** suivies de l'observation de Platner et d'une note sur le « Philèbe ».
LODGE (Sir Oliver). **La Vie et la Matière,** trad. de l'anglais par J. MAXWELL.
PROAL (Louis), conseiller à la Cour d'appel de Paris. **L'éducation et le suicide des enfants.** Etude psychologique et sociologique.
RAGEOT (G.). **Les savants et la philosophie.**
REY (A.), agrégé de philosophie, docteur ès lettres. **L'énergétique et le mécanisme** au point de vue des conditions de la connaissance.
ROEHRICH (E.). **L'attention spontanée et volontaire.** Son fonctionnement, ses lois, son emploi dans la vie pratique. (Récompensé par l'Institut.)
ROGUES DE FURSAC (J.). **Un mouvement mystique contemporain.** Le réveil religieux au Pays de Galles (1904-1905).
SCHOPENHAUER. **Philosophie et philosophes,** trad. Dietrich.
SOLLIER (D^r^ P.). **Essai critique et théorique sur l'association en psychologie.**

Précédemment publiés :

ALAUX (V.). **La philosophie de Victor Cousin.**
ALLIER (R.). ***La Philosophie d'Ernest Renan.** 2^e^ édit. 1903.
ARRÉAT (L.). ***La Morale dans le drame, l'épopée et le roman.** 3^e^ édition.
— ***Mémoire et imagination** (Peintres, Musiciens, Poètes, Orateurs). 2^e^ édit.
— **Les Croyances de demain.** 1898.
— **Dix ans de philosophie.** 1900.
— **Le Sentiment religieux en France.** 1903.
— **Art et Psychologie individuelle.** 1906.
BALLET (G.). **Le Langage intérieur** et les diverses formes de l'aphasie. 2^e^ édit.
BAYET (A.). **La morale scientifique.** 2^e^ édit. 1906.
BEAUSSIRE, de l'Institut. ***Antécédents de l'hégél. dans la philos. française.**
BERGSON (H.), de l'Institut, professeur au Collège de France. ***Le Rire.** Essai sur la signification du comique. 5^e^ édition. 1908.
BERTAULD. **De la Philosophie sociale.**
BINET (A.), directeur du lab. de psych. physiol. de la Sorbonne. **La Psychologie du raisonnement,** expériences par l'hypnotisme. 4^e^ édit. 1907.
BLONDEL. **Les Approximations de la vérité.** 1900.
BOS (C.), docteur en philosophie. ***Psychologie de la croyance.** 2^e^ édit. 1905.
BOUCHER (M.). **L'hyperespace, le temps, la matière et l'énergie.** 2^e^ édit. 1905.
BOUGLÉ, prof. à l'Univ. de Toulouse. **Les Sciences sociales en Allemagne.** 2^e^ éd. 1902.
BOURDEAU (J.). **Les Maîtres de la pensée contemporaine.** 5^e^ édit. 1906.
— **Socialistes et sociologues.** 2^e^ éd. 1907.
BOUTROUX, de l'Institut. ***De la contingence des lois de la nature.** 6^e^ éd. 1908.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-16, à 2 fr. 50 le vol.

BRUNSCHVICG, professeur au lycée Henri IV, docteur ès lettres. *Introduction à la vie de l'esprit. 2e édit. 1906.
— *L'Idéalisme contemporain. 1905.
COSTE (Ad.). Dieu et l'âme. 2e édit. précédée d'une préface par R. Worms. 1903.
CRESSON (A.). docteur ès lettres. La Morale de Kant. 2e édit. (Cour. par l'Institut.)
— Le Malaise de la pensée philosophique. 1905.
DANVILLE (Gaston). Psychologie de l'amour. 4e édit. 1907.
DAURIAC (L.). La Psychologie dans l'Opéra français (Auber, Rossini, Meyerbeer).
DELVOLVE (J.), docteur ès lettres, agrégé de philosophie. *L'organisation de la conscience morale. *Esquisse d'un art moral positif.* 1906.
DUGAS, docteur ès lettres. *Le Psittacisme et la pensée symbolique. 1896.
— La Timidité. 4e édit. augmentée 1907.
— Psychologie du rire. 1902.
— L'absolu. 1904.
DUMAS (G.), chargé de cours à la Sorbonne. *Le Sourire, avec 19 figures. 1906.
DUNAN, docteur ès lettres. La théorie psychologique de l'Espace.
DUPRAT (G.-L.), docteur ès lettres. Les Causes sociales de la Folie. 1900.
— Le Mensonge. *Etude psychologique.* 1903.
DURAND (de Gros). *Questions de philosophie morale et sociale. 1902.
DURKHEIM (Émile), professeur à la Sorbonne. * Les règles de la méthode sociologique. 4e édit. 1907.
D'EICHTHAL (Eug.) (de l'Institut). Les Problèmes sociaux et le Socialisme. 1899.
ENCAUSSE (Papus). L'occultisme et le spiritualisme. 2e édit. 1903.
ESPINAS (A.), de l'Institut. * La Philosophie expérimentale en Italie.
FAIVRE (E.). De la Variabilité des espèces.
FÉRÉ (Ch.). Sensation et Mouvement. Étude de psycho-mécanique, avec fig. 2e éd.
— Dégénérescence et Criminalité, avec figures. 4e édit. 1907.
FERRI (E.). *Les Criminels dans l'Art et la Littérature. 3e édit. 1908.
FIERENS-GEVAERT. Essai sur l'Art contemporain. 2e éd. 1903. (Cour. par l'Ac. fr.).
— La Tristesse contemporaine, essai sur les grands courants moraux et intellectuels du XIXe siècle. 4e édit. 1904. (Couronné par l'Institut.)
— *Psychologie d'une ville. *Essai sur Bruges.* 2e édit. 1902.
— Nouveaux essais sur l'Art contemporain. 1903.
FLEURY (Maurice de). L'Ame du criminel. 2e édit. 1907.
FONSEGRIVE, professeur au lycée Buffon. La Causalité efficiente. 1893.
FOUILLÉE (A.), de l'Institut. La propriété sociale et la démocratie.
FOURNIÈRE (E.). Essai sur l'individualisme. 1901.
FRANCK (Ad.), de l'Institut. * Philosophie du droit pénal. 5e édit.
GAUCKLER. Le Beau et son histoire.
GELEY (Dr G.). L'être subconscient. 2e édit. 1905.
GOBLOT (E.), professeur à l'Université de Lyon. Justice et liberté. 2e éd. 1907.
GODFERNAUX (G.), docteur ès lettres. Le Sentiment et la Pensée, 2e éd. 1906.
GRASSET (J.), professeur à la Faculté de médecine de Montpellier. Les limites de la biologie. 5e édit. 1907. Préface de Paul BOURGET.
GREEF (de). Les Lois sociologiques. 3e édit.
GUYAU. * La Genèse de l'idée de temps. 2e édit.
HARTMANN (E. de). La Religion de l'avenir. 5e édit.
— Le Darwinisme, ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette doctrine. 6e édit.
HERBERT SPENCER. * Classification des sciences. 6e édit.
— L'Individu contre l'État. 5e édit.
HERCKENRATH. (C.-R.-C.) Problèmes d'Esthétique et de Morale. 1897.
JAELL (Mme). L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.
JAMES (W.). La théorie de l'émotion, préf. de G. DUMAS. 2e édition. 1906.
JANET (Paul), de l'Institut. * La Philosophie de Lamennais.
JANKELEWITCH (Dr). * Nature et Société. *Essai d'une application du point de vue finaliste aux phénomènes sociaux.* 1906.
LACHELIER (J.), de l'Institut. Du fondement de l'induction, suivi de psychologie et métaphysique. 5e édit. 1907.
LAISANT (C.). L'Éducation fondée sur la science. Préface de A. NAQUET. 2e éd. 1905.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-16, à 2 fr. 50 le vol.

LAMPÉRIÈRE (Mme A.). * **Rôle social de la femme**, son éducation. 1898.
LANDRY (A.), agrégé de philos., docteur ès lettres. **La responsabilité pénale. 1902.**
LANGE, professeur à l'Université de Copenhague. * **Les Émotions**, étude psycho-physiologique, traduit par G. Dumas. 2e édit. 1902.
LAPIE, professeur à l'Université de Bordeaux. **La Justice par l'État. 1899.**
LAUGEL (Auguste). **L'Optique et les Arts.**
LE BON (Dr Gustave). * **Lois psychologiques de l'évolution des peuples.** 7e édit.
— * **Psychologie des foules.** 13e édit.
LÉCHALAS. * **Étude sur l'espace et le temps. 1895.**
LE DANTEC, chargé du cours d'Embryologie générale à la Sorbonne. **Le Déterminisme biologique et la Personnalité consciente.** 3e édit. 1908.
— * **L'Individualité et l'Erreur individualiste.** 2e édit. 1905.
— * **Lamarckiens et Darwiniens**, 3e édit. 1908.
LEFÈVRE (G.), prof. à l'Univ. de Lille. **Obligation morale et idéalisme. 1895**
LIARD, de l'Inst., vice-rect. de l'Acad. de Paris. * **Les Logiciens anglais contemp.** 5e éd.
— **Des définitions géométriques et des définitions empiriques.** 3e édit.
LICHTENBERGER (Henri), maître de conférences à la Sorbonne. * **La philosophie de Nietzsche.** 9e édit. 1906.
— * **Friedrich Nietzsche. Aphorismes et fragments choisis.** 3e édit. 1905.
LOMBROSO. **L'Anthropologie criminelle et ses récents progrès.** 4e édit. 1901.
LUBBOCK (Sir John). * **Le Bonheur de vivre.** 2 volumes. 10e édit. 1907.
— * **L'Emploi de la vie.** 7e éd. 1908.
LYON (Georges), recteur de l'Académie de Lille. * **La Philosophie de Hobbes.**
MARGUERY (E.). **L'Œuvre d'art et l'évolution.** 2e édit. 1905.
MAUXION, professeur à l'Université de Poitiers. * **L'éducation par l'instruction et les *Théories pédagogiques de Herbart*.** 1900.
— * **Essai sur les éléments et l'évolution de la moralité. 1904.**
MILHAUD (G.), professeur à l'Université de Montpellier. * **Le Rationnel. 1898.**
— * **Essai sur les conditions et les limites de la Certitude logique.** 2e édit. 1898.
MOSSO. * **La Peur.** Étude psycho-physiologique (avec figures). 3e édit.
— * **La Fatigue intellectuelle et physique**, trad. Langlois. 5e édit.
MURISIER (E.), professeur à la Faculté des lettres de Neuchâtel (Suisse). * **Les Maladies du sentiment religieux.** 2e édit. 1903.
NAVILLE (E.), prof. à la Faculté des lettres et sciences sociales de l'Université de Genève. **Nouvelle classification des sciences.** 2e édit. 1901.
NORDAU (Max). * **Paradoxes psychologiques**, trad. Dietrich. 6e édit. 1907.
— **Paradoxes sociologiques**, trad. Dietrich. 5e édit. 1907.
— * **Psycho-physiologie du Génie et du Talent**, trad. Dietrich. 4e édit. 1906.
NOVICOW (J.). **L'Avenir de la Race blanche.** 2e édit. 1903.
OSSIP-LOURIÉ, lauréat de l'Institut. **Pensées de Tolstoï.** 2e édit. 1902.
— * **Nouvelles Pensées de Tolstoï. 1903.**
— * **La Philosophie de Tolstoï.** 2e édit. 1903.
— * **La Philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen. 1900.**
— **Le Bonheur et l'Intelligence. 1904.**
PALANTE (G.), agrégé de l'Université. **Précis de sociologie.** 2e édit. 1903.
PAULHAN (Fr.). **Les Phénomènes affectifs et les lois de leur apparition** 2e éd. 1901.
— * **Joseph de Maistre et sa philosophie. 1893.**
— * **Psychologie de l'invention. 1900.**
— * **Analystes et esprits synthétiques. 1903.**
— * **La fonction de la mémoire et le souvenir affectif. 1904.**
PHILIPPE (J.). * **L'Image mentale**, avec fig. 1903.
PHILIPPE (J.) et PAUL-BONCOUR (J.). **Les anomalies mentales chez les écoliers.** (*Ouvrage couronné par l'Institut*). 2e éd. 1907.
PILLON (F.). * **La Philosophie de Ch. Secrétan. 1898.**
PIOGER (Dr Julien). **Le Monde physique**, essai de conception expérimentale. **1893.**
QUEYRAT, prof. de l'Univ. * **L'Imagination et ses variétés chez l'enfant.** 2e édit.
— * **L'Abstraction**, son rôle dans l'éducation intellectuelle. 2e édit. revue. 1907.
— * **Les Caractères et l'éducation morale.** 2e éd. 1901.
— * **La logique chez l'enfant et sa culture.** 3e édit. revue. 1907.
— * **Les jeux des enfants. 1905.**

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-16 à 2 fr. 50 le vol.

REGNAUD (P.), professeur à l'Université de Lyon. **Logique évolutionniste.** *L'Entendement dans ses rapports avec le langage.* 1897.
— **Comment naissent les mythes.** 1897.
RENARD (Georges), professeur au Collège de France. **Le régime socialiste,** *son organisation politique et économique.* 6e édit. 1907.
RÉVILLE (A.), professeur au Collège de France. **Histoire du dogme de la Divinité de Jésus-Christ.** 4e édit. 1907.
RIBOT (Th.), de l'Institut, professeur honoraire au Collège de France, directeur de la *Revue philosophique.* **La Philosophie de Schopenhauer.** 10e édition.
— * **Les Maladies de la mémoire.** 20 édit.
— * **Les Maladies de la volonté.** 24e édit.
— * **Les Maladies de la personnalité.** 13e édit.
— * **La Psychologie de l'attention.** 10e édit.
RICHARD (G.), prof. à l'Univ. de Bordeaux. * **Socialisme et Science sociale.** 2e édit.
RICHET (Ch.), prof. à l'Univ. de Paris. **Essai de psychologie générale.** 7e édit. 1907.
ROBERTY (E. de). **L'Inconnaissable, sa métaphysique, sa psychologie.**
— **L'Agnosticisme.** Essai sur quelques théories pessim. de la connaissance. 2 édit.
— **La Recherche de l'Unité.** 1893.
— * **Le Bien et le Mal.** 1896.
— **Le Psychisme social.** 1897.
— **Les Fondements de l'Ethique.** 1898.
— **Constitution de l'Éthique.** 1901.
— **Frédéric Nietzsche.** 3e édit. 1903.
ROISEL. **De la Substance.**
— **L'Idée spiritualiste.** 2e éd. 1901.
ROUSSEL-DESPIERRES. **L'Idéal esthétique.** *Philosophie de la beauté.* 1904.
SCHOPENHAUER. * **Le Fondement de la morale,** trad. par M. A. Burdeau. 7e édit.
— * **Le Libre arbitre,** trad. par M. Salomon Reinach, de l'Institut. 10e éd.
— **Pensées et Fragments,** avec intr. par M. J. Bourdeau. 21e édit.
— * **Écrivains et style.** Traduct. Dietrich. 1905.
— * **Sur la Religion.** Traduct. Dietrich. 1906.
SOLLIER (Dr P.). **Les Phénomènes d'autoscopie,** avec fig. 1903.
SOURIAU (P.), prof. à l'Université de Nancy. **La Rêverie esthétique.** *Essai sur la psychologie du poète.* 1906.
STUART MILL. * **Auguste Comte et la Philosophie positive.** 8e édit. 1907.
— * **L'Utilitarisme.** 5e édit. revue. 1908.
— **Correspondance inédite avec Gust. d'Eichthal (1828-1842)—(1864-1871).** 1898. Avant-propos et trad. par Eug. d'Eichthal.
— **La Liberté,** avant-propos, introduction et traduc. par DUPONT-WHITE. 3e édit.
SULLY PRUDHOMME, de l'Académie française. * **Psychologie du libre arbitre** suivi de *Définitions fondamentales des idées les plus générales et des idées les plus abstraites.* 1907.
— et Ch. RICHET. **Le problème des causes finales.** 4e édit. 1907.
SWIFT. **L'Éternel conflit.** 1904.
TANON (L.). * **L'Évolution du droit et la Conscience sociale.** 2e édit. 1905.
TARDE, de l'Institut. **La Criminalité comparée.** 6e édit. 1907.
— * **Les Transformations du Droit.** 5e édit. 1906.
— * **Les Lois sociales.** 5e édit. 1907.
THAMIN (R.), recteur de l'Acad. de Bordeaux. * **Éducation et Positivisme** 2e édit.
THOMAS (P. Félix). * **La suggestion,** son rôle dans l'éducation. 4e édit. 1907.
— * **Morale et éducation,** 2e édit. 1905.
TISSIÉ. * **Les Rêves,** avec préface du professeur Azam. 2e éd. 1898.
WUNDT. **Hypnotisme et Suggestion.** Étude critique, traduit par M. Keller. 3e édit. 1905.
ZELLER. **Christian Baur et l'École de Tubingue,** traduit par M. Ritter.
ZIEGLER. **La Question sociale est une Question morale,** trad. Palante. 3e édit.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

VOLUMES IN-8, BROCHÉS

à 3 fr. 75, 5 fr., 7 fr. 50, 10 fr., 12 fr. 50 et 15 fr.

Ouvrages parus en 1907.

BARDOUX (J.). **Essai d'une psychologie de l'Angleterre contemporaine.** *Les crises politiques. Protectionnisme et Radicalisme.* 5 fr.

BAZAILLAS (A.), professeur au lycée Condorcet. **Musique et inconscience.** *Introduction à la psychologie de l'inconscient.* 5 fr.

BELOT (G.), agrégé de philosophie. **Etudes de morale positive.** (*Récompensé par l'Institut.*) 7 fr. 50

BERGSON (H.), de l'Institut. **L'Evolution créatrice.** 3e édit. 7 fr. 50

DURKHEIM, professeur à la Sorbonne. **Année sociologique.** 10e Année (1905-1906). — P. Huvélin : Magie et droit industriel. — R. Hertz : Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort. — C. Bouglé : Note sur le droit et la caste en Inde. — *Analyses.* 12 fr. 50

EVELLIN (F.), inspecteur général honoraire de l'instruction publique. **La Raison pure et les antinomies.** Essai critique sur la philosophie kantienne. (*Couronné par l'Institut.*) 5 fr.

FOUILLÉE (A.), de l'Institut. **Morale des idées-forces.** 7 fr. 50

HAMELIN (O.), chargé de cours à la Sorbonne. **Essai sur les éléments principaux de la Représentation.** 7 fr. 50

HÖFFDING, prof. à l'Université de Copenhague. **Philosophes contemporains,** traduction Tremesaygues. 3 fr. 75

KEIM (A.), docteur ès lettres. **Helvétius,** *sa vie, son œuvre.* 10 fr.

LYON (G.), recteur à Lille. **Enseignement et religion.** Etudes philosophiques. 3 fr. 75

RENOUVIER (Ch.), de l'Institut. **Science de la morale.** Nouvelle édition. 2 vol. 15 fr.

REY (A.), docteur ès lettres, agrégé de philosophie. **La Théorie de la physique chez les physiciens contemporains.** 7 fr. 50

ROUSSEL-DESPIERRES (Fr.). **Hors du scepticisme. Liberté et beauté.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50

WAYNBAUM (Dr I.). **La physionomie humaine.** 5 fr.

Précédemment publiés :

ADAM (Ch.), recteur de l'Académie de Nancy. * **La Philosophie en France** (première moitié du XIXe siècle). 7 fr. 50

ALENGRY (Franck), docteur ès lettres, inspecteur d'académie. * **Essai historique et critique sur la Sociologie chez Aug. Comte.** 1900. 10 fr.

ARNOLD (Matthew). **La Crise religieuse.** 7 fr. 50

ARRÉAT. * **Psychologie du peintre.** 5 fr.

AUBRY (Dr P.). **La Contagion du meurtre.** 1896. 3e édit. 5 fr.

BAIN (Alex.). **La Logique inductive et déductive.** Trad. Compayré. 2 vol. 3e éd. 20 fr.

— * **Les Sens et l'Intelligence.** Trad. Cazelles. 3e édit. 10 fr.

BALDWIN (Mark), professeur à l'Université de Princeton (États-Unis). **Le Développement mental chez l'enfant et dans la race.** Trad. Nourry. 1897. 7 fr. 50

BARDOUX (J.). * **Essai d'une psychologie de l'Angleterre contemporaine.** *Les crises belliqueuses.* (*Couronné par l'Académie française*). 1906. 7 fr. 50

BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE, de l'Institut. **La Philosophie dans ses rapports avec les sciences et la religion.** 5 fr.

BARZELOTTI, prof. à l'Univ. de Rome. * **La Philosophie de H. Taine.** 1900. 7 fr. 50

BAZAILLAS (A.), docteur ès lettres, professeur au lycée Condorcet. * **La Vie personnelle,** *Étude sur quelques illusions de la perception extérieure.* 1905. 5 fr.

BERGSON (H.), de l'Institut. * **Matière et mémoire.** 5e édit. 1908. 5 fr.

— **Essai sur les données immédiates de la conscience.** 6e édit. 1908. 3 fr. 75

BERTRAND, prof. à l'Université de Lyon. * **L'Enseignement intégral.** 1898. 5 fr.

— **Les Études dans la démocratie.** 1900. 5 fr.

BINET (A.). * **Les révélations de l'écriture,** avec 67 grav. 5 fr.

BOIRAC (Émile), recteur de l'Académie de Dijon. * **L'Idée du Phénomène.** 5 fr.

BOUGLÉ, prof. à l'Univ. de Toulouse. * **Les Idées égalitaires.** 2e édit. 1908. 3 fr. 75

BOURDEAU (L.). **Le Problème de la mort.** 4e édition. 1904. 5 fr.

— **Le Problème de la vie.** 1901. 7 fr. 50

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

BOURDON, professeur à l'Université de Rennes. ***L'Expression des émotions et des tendances dans le langage.** 7 fr. 50

BOUTROUX (E.), de l'Inst. **Etudes d'histoire de la philosophie.** 2e éd. 1901. 7 fr. 50

BRAUNSCHVIG (M.), docteur ès lettres, prof. au lycée de Toulouse. **Le sentiment du beau et le sentiment poétique.** *Essai sur l'esthétique du vers.* 1904. 3 fr. 75

BRAY (L.). **Du beau.** 1902. 5 fr.

BROCHARD (V.), de l'Institut. **De l'Erreur.** 2e édit. 1897. 5 fr.

BRUNSCHVICG (E.), prof. au lycée Henri IV, doct. ès lett. **La Modalité du jugement.** 5 fr.

— ***Spinoza.** 2e édit. 1906. 3 fr. 75

CARRAU (Ludovic), prof. à la Sorbonne. **Philosophie religieuse en Angleterre.** 5 fr.

CHABOT (Ch.), prof. à l'Univ. de Lyon. ***Nature et Moralité.** 1897. 5 fr.

CLAY (R.). *** L'Alternative,** *Contribution à la Psychologie.* 2e édit. 10 fr.

COLLINS (Howard). ***La Philosophie de Herbert Spencer,** avec préface de Herbert Spencer, traduit par H. de Varigny. 4e édit. 1904. 10 fr.

COMTE (Aug.). **La Sociologie,** résumé par E. RIGOLAGE. 1897. 7 fr. 50

COSENTINI (F.). **La Sociologie génétique.** *Pensée et vie sociale préhist.* 1905. 3 fr. 75

COSTE. **Les Principes d'une sociologie objective.** 3 fr. 75

— **L'Expérience des peuples et les prévisions qu'elle autorise.** 1900. 10 fr.

COUTURAT (L.). **Les principes des mathématiques.** 1906. 5 fr.

CRÉPIEUX-JAMIN. **L'Écriture et le Caractère.** 4e édit. 1897. 7 fr. 50

CRESSON, doct. ès lettres. **La Morale de la raison théorique.** 1903. 5 fr.

DAURIAC (L.). ***Essai sur l'esprit musical.** 1904. 5 fr.

DE LA GRASSERIE (R.), lauréat de l'Institut. **Psychologie des religions.** 1899. 5 fr.

DELBOS (V.), maître de conf. à la Sorbonne. ***La philosophie pratique de Kant.** 1905. (Ouvrage couronné par l'Académie française.) 12 fr. 50

DELVAILLE (J.), agr. de philosophie. **La vie sociale et l'éducation.** 1907. 3 fr. 75

DELVOLVE (J.), docteur ès lettres, agrégé de philosophie. ***Religion, critique et philosophie positive chez Pierre Bayle.** 1906. 7 fr. 50

DRAGHICESCO (D.), chargé de cours à l'Université de Bucarest. **L'Individu dans le déterminisme social.** 1904. 7 fr. 50

— **Le problème de la conscience.** 1907. 3 fr. 75

DUMAS (G.), chargé de cours à la Sorbonne. ***La Tristesse et la Joie.** 1900. 7 fr. 50

— **Psychologie de deux messies.** *Saint-Simon et Auguste Comte.* 1905. 5 fr.

DUPRAT (G. L.), docteur ès lettres. **L'Instabilité mentale.** 1899. 5 fr.

DUPROIX (P.), prof. à la Fac. des lettres de l'Univ. de Genève. ***Kant et Fichte et le problème de l'éducation.** 2e édit. 1897. (Ouv. cour. par l'Acad. franç.) 5 fr.

DURAND (DE GROS). **Aperçus de taxinomie générale.** 1898. 5 fr.

— **Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale.** 1899. 5 fr.

— **Variétés philosophiques.** 2e édit. revue et augmentée. 1900. 5 fr.

DURKHEIM, prof. à la Sorbonne. ***De la division du travail social.** 2e édit. 1901. 7 fr. 50

— **Le Suicide,** *étude sociologique.* 1897. 7 fr. 50

— *** L'année sociologique : 10 années parues.**

1re Année (1896-1897). — DURKHEIM : La prohibition de l'inceste et ses origines. — G. SIMMEL : Comment les formes sociales se maintiennent. — *Analyses des travaux de sociologie publiés du 1er Juillet 1896 au 30 Juin 1897.* 10 fr.

2e Année (1897-1898). — DURKHEIM : De la définition des phénomènes religieux. — HUBERT et MAUSS : La nature et la fonction du sacrifice. — *Analyses.* 10 fr.

3e Année (1898-1899). — RATZEL : Le sol, la société, l'État. — RICHARD : Les crises sociales et la criminalité. — STEINMETZ : Classif. des types sociaux. — *Analyses.* 10 fr.

4e Année (1899-1900). — BOUGLÉ : Remarques sur le régime des castes. — DURKHEIM : Deux lois de l'évolution pénale. — CHARMONT : Notes sur les causes d'extinction de la propriété corporative. *Analyses.* 10 fr.

5e Année (1900-1901). — F. SIMIAND : Remarques sur les variations du prix du charbon au XIXe siècle. — DURKHEIM : Sur le Totémisme. — *Analyses.* 10 fr.

6e Année (1901-1902). — DURKHEIM et MAUSS : De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives. — BOUGLÉ : Les théories récentes sur la division du travail. — *Analyses.* 12 fr. 50

7e Année (1902-1903). — HUBERT et MAUSS : Théorie générale de la magie. — *Anal.* 12 fr. 50

8e Année (1903-1904). — H. BOURGIN : La boucherie à Paris au XIXe siècle. — E. DURKHEIM : L'organisation matrimoniale australienne. — *Analyses.* 12 fr. 50

9e Année (1904-1905). — A. MEILLET : Comment les noms changent de sens. — MAUSS et BEUCHAT : Les variations saisonnières des sociétés eskimos. — *Anal.* 12 fr. 50

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

EGGER (V.), prof. à la Fac. des lettres de Paris. **La parole intérieure.** 2e éd. 1904. 5 fr.
ESPINAS (A.), de l'Institut, professeur à la Sorbonne. ***La Philosophie sociale du XVIIIe siècle et la Révolution française.** 1898. 7 fr. 50
FERRERO (G.). **Les Lois psychologiques du symbolisme.** 1895. 5 fr.
FERRI (Enrico). **La Sociologie criminelle.** Traduction L. TERRIER. 1905. 10 fr.
FERRI (Louis). **La Psychologie de l'association**, depuis Hobbes. 7 fr. 50
FINOT (J.). **Le préjugé des races.** 3e édit. 1908. (Récomp. par l'Institut). 7 fr. 50
— **La philosophie de la longévité.** 12e édit. refondue. 1908. 5 fr.
FONSEGRIVE, prof. au lycée Buffon. ***Essai sur le libre arbitre.** 2e édit. 1895. 10 fr.
FOUCAULT, maître de conf. à l'Univ. de Montpellier. **La psychophysique.** 1903. 7 fr. 50
— **Le Rêve.** 1906. 5 fr.
FOUILLÉE (Alf.), de l'Institut. ***La Liberté et le Déterminisme.** 4e édit. 7 fr. 50
— **Critique des systèmes de morale contemporains.** 5e édit. 7 fr. 50
— ***La Morale, l'Art, la Religion**, d'après GUYAU. 6e édit. augm. 3 fr. 75
— **L'Avenir de la Métaphysique fondée sur l'expérience.** 2e édit. 5 fr.
— ***L'Évolutionnisme des idées-forces.** 4e édit. 7 fr. 50
— ***La Psychologie des idées-forces.** 2 vol. 2e édit. 15 fr.
— ***Tempérament et caractère.** 3e édit. 7 fr. 50
— **Le Mouvement positiviste et la conception sociol. du monde.** 2e édit. 7 fr. 50
— **Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science posit.** 2e édit. 7 fr. 50
— ***Psychologie du peuple français.** 3e édit. 7 fr. 50
— ***La France au point de vue moral.** 3e édit. 7 fr. 50
— ***Esquisse psychologique des peuples européens.** 3e édit. 1903. 10 fr.
— ***Nietzsche et l'immoralisme.** 2e édit. 1903. 5 fr.
— ***Le moralisme de Kant et l'amoralisme contemporain.** 2e édit. 1905. 7 fr. 50
— ***Les éléments sociologiques de la morale.** 1905. 7 fr. 50
FOURNIÈRE (E.). ***Les théories socialistes au XIXe siècle** 1904. 7 fr. 50
FULLIQUET. **Essai sur l'Obligation morale.** 1898. 7 fr. 50
GAROFALO, prof. à l'Université de Naples. **La Criminologie.** 5e édit. refondue. 7 fr. 50
— **La Superstition socialiste.** 1895. 5 fr.
GÉRARD-VARET, prof. à l'Univ. de Dijon. **L'Ignorance et l'Irréflexion.** 1899. 5 fr.
GLEY (Dr E.), professeur agrégé à la Faculté de médecine de Paris. **Études de psychologie physiologique et pathologique**, avec fig. 1903. 5 fr.
GOBLOT (E.), Prof. à l'Université de Lyon. ***Classification des sciences.** 1898. 5 fr.
GORY (G.). **L'Immanence de la raison dans la connaissance sensible.** 5 fr.
GRASSET (J.), professeur à l'Université de Montpellier. **Demifous et demiresponsables.** 2e édit. 1908. 5 fr.
GREEF (de), prof. à l'Univ. nouvelle de Bruxelles. **Le Transformisme social.** 7 fr. 50
— **La Sociologie économique.** 1904. 3 fr. 75
GROOS (K.), prof. à l'Université de Bâle. ***Les jeux des animaux.** 1902. 7 fr. 50
GURNEY, MYERS et PODMORE. **Les Hallucinations télépathiques,** 4e édit. 7 fr. 50
GUYAU (M.). ***La Morale anglaise contemporaine.** 5e édit. 7 fr. 50
— **Les Problèmes de l'esthétique contemporaine.** 6e édit. 5 fr.
— **Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction.** 8e édit. 5 fr.
— **L'Irréligion de l'avenir**, étude de sociologie. 11e édit. 7 fr. 50
— ***L'Art au point de vue sociologique.** 7e édit. 7 fr. 50
— ***Éducation et Hérédité**, étude sociologique. 9e édit. 5 fr.
HALÉVY (Élie), dr ès lettres. **Formation du radicalisme philosoph.**, 3 v., chacun 7 fr. 50
HANNEQUIN, prof. à l'Univ. de Lyon. **L'hypothèse des atomes.** 2e édit. 1899. 7 fr. 50
HARTENBERG (Dr Paul). **Les Timides et la Timidité.** 2e édit. 1904. 5 fr.
HÉBERT (Marcel), prof. à l'Université nouvelle de Bruxelles. **L'Évolution de la foi catholique.** 1905. 5 fr.
— ***Le divin.** *Expériences et hypothèses. Etudes psychologiques.* 1907. 5 fr.
HÉMON (C.), agrégé de philosophie. **La philosophie de M. Sully Prudhomme.** Préface de M. SULLY PRUDHOMME. 1907. 7 fr. 50
HERBERT SPENCER. ***Les premiers Principes.** Traduc. Cazelles. 9e édit. 10 fr.
— ***Principes de biologie.** Traduct. Cazelles. 4e édit. 2 vol. 20 fr.
— ***Principes de psychologie.** Trad. par MM. Ribot et Espinas. 2 vol. 20 fr.
— ***Principes de sociologie.** 5 vol. : Tome I. *Données de la sociologie.* 10 fr. — Tome II. *Inductions de la sociologie. Relations domestiques.* 7 fr. 50. — Tome III. *Institutions cérémonielles et politiques.* 15 fr. — Tome IV. *Institutions ecclésiastiques.* 3 fr. 75. — Tome V. *Institutions professionnelles.* 7 fr. 50.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

— HERBERT SPENCER. *Essais sur le progrès. Trad. A. Burdeau. 5e éd. 7 fr. 50
— Essais de politique. Trad. A. Burdeau. 4e édit. 7 fr. 50
— Essais scientifiques. Trad. A. Burdeau. 3e édit. 7 fr. 50
— * De l'Education physique, intellectuelle et morale. 13e édit. 5 fr.
— Justice. Traduc. Castelot. 7 fr. 50
— Le rôle moral de la bienfaisance. Trad. Castelot et Martin St-Léon. 7 fr. 50
— La Morale des différents peuples. Trad. Castelot et Martin St-Léon. 7 fr. 50
— Problèmes de morale et de sociologie. Trad. H. de Varigny. 7 fr. 50
— * Une Autobiographie. Trad. et adaptation par H. de Varigny. 10 fr.
HIRTH (G.). *Physiologie de l'Art. Trad. et introd. de L. Arréat. 5 fr.
HÖFFDING, prof. à l'Univ. de Copenhague. Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience. Trad. L. POITEVIN. Préf. de Pierre JANET. 2e éd. 1903. 7 fr. 50
— *Histoire de la Philosophie moderne. Traduit de l'allemand par M. BORDIER, préf. de M. V. DELBOS. 1906. 2 vol. Chacun 10 fr.
ISAMBERT (G.), dr ès lettres. Les idées socialistes en France (1815-1848). 1905. 7 fr. 50
IZOULET, prof. au Collège de France. La Cité moderne. Nouvelle édit. 1 vol. 10 fr
JACOBY (Dr P.). Études sur la sélection chez l'homme. 2e édition. 1904. 10 fr.
JANET (Paul), de l'Institut. * Œuvres philosoph. de Leibniz. 2e édit. 2 vol. 20 fr.
JANET (Pierre), prof. au Collège de France. *L'Automatisme psychologique. 5e éd. 7 fr. 50
JAURÈS (J.), docteur ès lettres. De la réalité du monde sensible. 2e éd. 1902. 7 fr. 50
KARPPE (S.), doct. ès lettres. Essais de critique d'histoire et de philosophie. 3 fr. 75
LACOMBE (P.). Psychologie des individus et des sociétés chez Taine. 1906. 7 fr. 50
LALANDE (A.), maître de conférences à la Sorbonne, *La Dissolution opposée à l'évolution, dans les sciences physiques et morales. 1899. 7 fr. 50
LANDRY (A.), docteur ès lettres. *Principes de morale rationnelle. 1906. 5 fr.
LANESSAN (J.-L. de). *La Morale des religions. 1905. 10 fr.
LANG (A.). *Mythes, Cultes et Religions. Introduc. de Léon Marillier. 1896. 10 fr.
LAPIE (P.), professeur à l'Univ. de Bordeaux. Logique de la volonté. 1902. 7 fr. 50
LAUVRIÈRE, docteur ès lettres, prof. au lycée Charlemagne. Edgar Poë. *Sa vie et son œuvre. Essai de psychologie pathologique.* 1904. 10 fr.
LAVELEYE (de). *De la Propriété et de ses formes primitives. 5e édit. 10 fr.
— *Le Gouvernement dans la démocratie. 2 vol. 3e édit. 1896. 15 fr.
LE BON (Dr Gustave). *Psychologie du socialisme. 5e éd. refondue. 1907. 7 fr. 50
LECHALAS (G.). *Études esthétiques. 1902. 5 fr.
LECHARTIER (G.). David Hume, moraliste et sociologue. 1900. 5 fr.
LECLÈRE (A.), pr. à l'Univ. de Fribourg. Essai critique sur le droit d'affirmer. 5 fr.
LE DANTEC, chargé de cours à la Sorbonne. *L'unité dans l'être vivant. 1902. 7 fr. 50
— Les Limites du connaissable, *la vie et les phénom. naturels.* 2e éd. 1904. 3 fr. 75
LÉON (Xavier). *La philosophie de Fichte, *ses rapports avec la conscience contemporaine*, Préface de E. BOUTROUX, de l'Institut. 1902. (Couronné par l'Institut.) 10 fr.
LEROY (E. Bernard). Le Langage. *Sa fonction normale et pathol.* 1905. 5 fr.
LÉVY (A.), chargé de cours à l'Un. de Nancy. La philosophie de Feuerbach. 1904 10 fr.
LÉVY-BRUHL (L.), prof. adjoint à la Sorbonne. *La Philosophie de Jacobi 1894. 5 fr.
— *Lettres inédites de J.-S. Mill à Auguste Comte, *publiées avec les réponses de Comte et une introduction.* 1899. 10 fr.
— *La Philosophie d'Auguste Comte. 2e édit. 1905. 7 fr. 50
— *La Morale et la Science des mœurs. 3e édit. 1907. 5 fr.
LIARD, de l'Institut, vice-recteur de l'Acad. de Paris. *Descartes, 2e éd. 1903. 5 fr.
— * La Science positive et la Métaphysique, 5e édit. 7 fr. 50
LICHTENBERGER (H.), maître de conférences à la Sorbonne. *Richard Wagner, poète et penseur. 4e édit. revue. 1907. (Couronné par l'Académie franç.) 10 fr.
— Henri Heine penseur. 1905. 3 fr. 75
LOMBROSO. * L'Homme criminel. 3e éd., 2 vol. et atlas. 1895. 36 fr.
— Le Crime. *Causes et remèdes.* 2e édit. 10 fr.
LOMBROSO et FERRERO. La femme criminelle et la prostituée. 15 fr.
LOMBROSO et LASCHI. Le Crime politique et les Révolutions 2 vol. 15 fr.
LUBAC, agrégé de philosophie. * Esquisse d'un système de psychologie rationnelle. Préface de H. BERGSON. 1904. 3 fr. 75
LUQUET (G.-H.), agrégé de philosoph. *Idées générales de psychologie. 1906. 5 fr.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

LYON (Georges), recteur de l'Académie de Lille. * **L'Idéalisme en Angleterre au XVIII^e siècle.** 7 fr. 50
MALAPERT (P.), docteur ès lettres, prof. au lycée Louis-le-Grand. * **Les Éléments du caractère et leurs lois de combinaison.** 2^e édit. 1906. 5 fr.
MARION (H.), prof. à la Sorbonne * **De la solidarité morale.** 6^e édit. 1907 5 fr.
MARTIN (Fr.). * **La Perception extérieure et la Science positive.** 1894. 5 fr.
MAXWELL (J.). **Les Phénomènes psychiques.** Préf. de Ch. RICHET. 3^e édit. 1906. 5 fr.
MULLER (MAX), prof. à l'Univ. d Oxford. * **Nouvelles études de mythologie.** 1898 12 f. 50
MYERS. **La personnalité humaine.** *Sa survivance après la mort, ses manifestations supra-normales.* Traduit par le docteur JANKÉLÉVITCH. 1905. 7 fr. 50
NAVILLE (E.), correspondant de l'Institut. **La Physique moderne.** 2^e édit. 5 fr.
— * **La Logique de l'hypothèse.** 2^e édit. 5 fr.
— * **La Définition de la philosophie.** 1894. 5 fr.
— **Le libre Arbitre.** 2^e édit. 1898. 5 fr.
— **Les Philosophies négatives.** 1899. 5 fr.
NAYRAC (J.-P.). **Physiologie et Psychologie de l'attention.** Préface de M. Th. RIBOT. (Récompensé par l'Institut.) 1906. 3 fr. 75
NORDAU (Max). * **Dégénérescence,** 7^e éd. 1907. 2 vol Tome I. 7 fr. 50. Tome II. 10 fr.
— **Les Mensonges conventionnels de notre civilisation.** 7^e édit. 1904. 5 fr.
— * **Vus du dehors.** *Essais de critique sur quelques auteurs français contemp.* 1903. 5 fr.
NOVICOW. **Les Luttes entre Sociétés humaines.** 3^e édit. 10 fr.
— * **Les Gaspillages des sociétés modernes.** 2^e édit. 1899. 5 fr.
— * **La Justice et l'expansion de la vie.** *Essai sur le bonheur des sociétés.* 1905. 7 fr. 50
OLDENBERG, professeur à l'Université de Kiel. * **Le Bouddha,** *sa Vie, sa Doctrine, sa Communauté,* trad. par P. FOUCHER, chargé de cours à la Sorbonne. Préface de SYLVAIN LÉVI, prof. au Collège de France. 2^e éd. 1903. 7 fr. 50
— * **La religion du Véda.** Traduit par V. HENRY, prof. à la Sorbonne. 1903. 10 fr.
OSSIP-LOURIÉ. **La philosophie russe contemporaine.** 2^e édit. 1905. 5 fr.
— * **La Psychologie des romanciers russes au XIX^e siècle.** 1905. 7 fr. 50
OUVRÉ (H.), professeur à l'Université de Bordeaux. * **Les Formes littéraires de la pensée grecque.** 1900. (Couronné par l'Académie française.) 10 fr.
PALANTE (G.), agrégé de philos. **Combat pour l'individu.** 1904. 3 fr. 75
PAULHAN. **L'Activité mentale et les Éléments de l'esprit.** 10 fr.
— * **Les Caractères.** 2^e édit. 5 fr.
— **Les Mensonges du caractère.** 1905. 5 fr.
— **Le mensonge de l'Art.** 1907. 5 fr.
PAYOT (J.), recteur de l'Académie d'Aix. **La croyance.** 2^e édit. 1905. 5 fr.
— * **L'Éducation de la volonté.** 28^e édit. 1908 5 fr.
PÉRÈS (Jean), professeur au lycée de Caen. * **L'Art et le Réel.** 1898. 3 fr. 75
PÉREZ (Bernard). **Les Trois premières années de l'enfant.** 5^e édit. 5 fr.
— **L'Enfant de trois à sept ans.** 4^e édit. 1907. 5 fr.
— **L'Éducation morale dès le berceau.** 4^e édit. 1901. 5 fr.
— * **L'Éducation intellectuelle dès le berceau.** 2^e éd. 1901. 5 fr.
PIAT (C.). **La Personne humaine.** 1898. (Couronné par l'Institut). 7 fr. 50
— * **Destinée de l'homme.** 1898. 5 fr.
PICAVET (E.), chargé de cours à la Sorb. * **Les Idéologues.** (Cour. par l'Acad. fr.). 10 fr.
PIDERIT. **La Mimique et la Physiognomonie.** Trad. par M. Girot. 5 fr.
PILLON (F.). * **L'Année philosophique,** 17 années : 1890 à 1906. 16 vol. Chac. 5 fr.
PIOGER (J.). **La Vie et la Pensée,** essai de conception expérimentale. 1894. 5 fr.
— **La Vie sociale, la Morale et le Progrès.** 1894. 5 fr.
PRAT (L.), doct. ès lettres. **Le caractère empirique et la personne** 1906. 7 fr. 50
PREYER, prof. à l'Université de Berlin. **Éléments de physiologie.** 5 fr.
PROAL, conseiller à la Cour de Paris. * **La Criminalité politique.** 1895. 5 fr.
— * **Le Crime et la Peine.** 3^e édit. (Couronné par l'Institut.) 10 fr.
— **Le Crime et le Suicide passionnels.** 1900. (Cour. par l'Ac. franç.). 10 fr.
RAGEOT (G.), prof. au Lycée St-Louis. * **Le Succès.** *Auteurs et Public.* 1906. 13 fr. 75
RAUH, chargé de cours à la Sorbonne. * **De la méthode dans la psychologie des sentiments.** 1899. (Couronné par l'Institut.) 5 fr.
— * **L'Expérience morale.** 1903. (Récompensé par l'Institut.) 3 fr. 75
RÉCEJAC, doct. ès lett. **Les Fondements de la Connaissance mystique.** 1897 5 fr.
RENARD (G.), professeur au Collège de France. * **La Méthode scientifique de l'histoire littéraire.** 1900. 10 fr.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

RENOUVIER (Ch.) de l'Institut. *Les Dilemmes de la métaphysique pure. 1900. 5 fr.
— *Histoire et solution des problèmes métaphysiques. 1901. 7 fr. 50
— Le personnalisme, avec une étude sur la *perception externe et la force*. 1903. 10 fr.
— *Critique de la doctrine de Kant. 1906. 7 fr. 50
RIBERY, doct. ès lett. Essai de classification naturelle des caractères. 1903. 3 fr. 75
RIBOT (Th.), de l'Institut. * L'Hérédité psychologique. 8e édit. 7 fr. 50
— *La Psychologie anglaise contemporaine. 3e édit. 7 fr. 50
— *La Psychologie allemande contemporaine, 6e édit. 7 fr. 50
— La Psychologie des sentiments. 6e édit. 1906. 7 fr. 50
— L'Évolution des idées générales. 2e édit. 1904. 5 fr.
— *Essai sur l'Imagination créatrice. 3e édit. 1908. 5 fr.
— *La logique des sentiments. 2e édit. 1907. 3 fr. 75
— *Essai sur les passions. 1907. 3 fr. 75
RICARDOU (A.), docteur ès lettres. * De l'Idéal. (Couronné par l'Institut.) 5 fr.
RICHARD (G.), chargé du cours de sociologie à l'Univ. de Bordeaux. * L'idée d'évolution dans la nature et dans l'histoire. 1903. (Couronné par l'Institut.) 7 fr. 50
RIEMANN (H.), prof. à l'Univ. de Leipzig. Esthétique musicale. 1906. 5 fr.
RIGNANO (E.). Sur la transmissibilité des caractères acquis. 1906. 5 fr.
RIVAUD (A.), chargé de cours à l'Université de Poitiers. Les notions d'essence et d'existence dans la philosophie de Spinoza. 1906. 3 fr 75
ROBERTY (E. de). L'Ancienne et la Nouvelle philosophie. 7 fr. 50
— *La Philosophie du siècle (positivisme, criticisme, évolutionnisme). 5 fr.
— Nouveau Programme de sociologie. 1904. 5 fr.
ROMANES. * L'Évolution mentale chez l'homme. 7 fr. 50
RUYSSEN (Th.), pr. à l'Univ. de Dijon. *L'évolution psychologique du jugement. 5 fr.
SABATIER (A.), doyen honoraire de la Faculté des sciences de Montpellier. Philosophie de l'effort. *Essais philosoph. d'un naturaliste.* 2e édit. 1908. 7 fr. 50
SAIGEY (E.). *Les Sciences au XVIIIe siècle. La Physique de Voltaire. 5 fr.
SAINT-PAUL (Dr G.). * Le Langage intérieur et les paraphasies. 1904. 5 fr.
SANZ Y ESCARTIN. L'Individu et la Réforme sociale, trad. Dietrich. 7 fr. 50
SCHOPENHAUER. Aphor. sur la sagesse dans la vie. Trad. Cantacuzène. 9e éd. 5 fr.
— *Le Monde comme volonté et comme représentation. 5e éd. 3 vol., chac. 7 fr. 50
SÉAILLES (G.), prof. à la Sorbonne. Essai sur le génie dans l'art. 2e édit. 5 fr.
— *La Philosophie de Ch. Renouvier. *Introduction au néo-criticisme.* 1905. 7 fr. 50
SIGHELE (Scipio). La Foule criminelle. 2e édit. 1901. 5 fr.
SOLLIER. Le Problème de la mémoire. 1900. 3 fr. 75
— Psychologie de l'idiot et de l'imbécile, avec 12 pl. hors texte. 2e éd. 1902. 5 fr.
— Le Mécanisme des émotions. 1905. 5 fr.
SOURIAU (Paul), prof. à l'Univ. de Nancy. L'Esthétique du mouvement. 5 fr.
— *La Beauté rationnelle. 1904. 10 fr.
STAPFER (P.). * Questions esthétiques et religieuses. 1906. 3 fr. 75
STEIN (L.), professeur à l'Université de Berne. * La Question sociale au point de vue philosophique. 1900. 10 fr.
STUART MILL. * Mes Mémoires. Histoire de ma vie et de mes idées. 5e éd. 5 fr.
— *Système de Logique déductive et inductive. 4e édit. 2 vol. 20 fr.
— *Essais sur la Religion. 3e édit. 5 fr.
— Lettres inédites à Aug. Comte et réponses d'Aug. Comte. 1899. 10 fr.
SULLY (James). Le Pessimisme. Trad. Bertrand. 2e édit. 7 fr. 50
— * Études sur l'Enfance. Trad. A. Monod, préface de G. Compayré. 1898. 10 fr.
— Essai sur le rire. Trad. Terrier. 1904. 7 fr. 50
SULLY PRUDHOMME, de l'Acad. franç. La vraie religion selon Pascal. 1905. 7 fr. 50
TARDE (G.), de l'Institut. * La Logique sociale. 3e édit. 1898. 7 fr. 50
— *Les Lois de l'imitation. 5e édit. 1907. 7 fr. 50
— L'Opposition universelle. *Essai d'une théorie des contraires.* 1897. 7 fr. 50
— *L'Opinion et la Foule. 2e édit. 1904. 5 fr.
— *Psychologie économique. 1902. 2 vol. 15 fr.
TARDIEU (E.). L'Ennui. *Étude psychologique.* 1903. 5 fr.
THOMAS (P.-F.), docteur ès lettres. *Pierre Leroux, sa philosophie. 1904. 5 fr.
— *L'Éducation des sentiments. (Couronné par l'Institut.) 4e édit. 1907. 5 fr.
VACHEROT (Et.), de l'Institut. *Essais de philosophie critique. 7 fr. 50
— La Religion. 7 fr. 50
WEBER (L.). *Vers le positivisme absolu par l'idéalisme. 1903. 7 fr. 50

COLLECTION HISTORIQUE DES GRANDS PHILOSOPHES

PHILOSOPHIE ANCIENNE

ARISTOTE. **La Poétique d'Aristote**, par HATZFELD (A.), et M. DUFOUR. 1 vol. in-8. 1900. 6 fr.

— **Physique**, II, traduction et commentaire par O. HAMELIN. 1907. 1 vol. in-8 ..... 3 fr.

SOCRATE. ***Philosophie de Socrate**, par A FOUILLÉE. 2 v. in-8. 16 fr.

— **Le Procès de Socrate**, par G. SOREL. 1 vol. in-8..... 3 fr. 50

PLATON. **La Théorie platonicienne des Sciences**, par ÉLIE HALÉVY. In-8. 1895..... 5 fr.

— **Œuvres**, traduction VICTOR COUSIN revue par J. BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE : *Socrate et Platon* ou *le Platonisme* — *Eutyphron* — *Apologie de Socrate* — *Criton* — *Phédon*. 1 vol. in-8. 1896. 7 fr. 50

ÉPICURE. ***La Morale d'Épicure** et ses rapports avec les doctrines contemporaines, par M. GUYAU. 1 volume in-8. 5e édit..... 7 fr. 50

BÉNARD. **La Philosophie ancienne**, ses systèmes. *La Philosophie et la Sagesse orientales.* — *La Philosophie grecque avant Socrate. Socrate et les socratiques.* — *Les sophistes grecs*. 1 v. in-8... 9 fr.

FAVRE (Mme Jules), née VELTEN. **La Morale de Socrate**. In-18. 3 50

— **Morale d'Aristote**. In-18. 3 fr. 50

OUVRÉ (H.) **Les formes littéraires de la pensée grecque**. In-8. 10 fr.

GOMPERZ. **Les penseurs de la Grèce**. Trad. REYMOND. (*Trad, cour. par l'Acad. franç.*).

I. *La philosophie antésocratique*. 1 vol. gr. in-8..... 10 fr.

II. **Athènes, Socrate et les Socratiques*. 1 vol. gr. in-8 .... 12 fr.

III. (*Sous presse*).

RODIER (G.). ***La Physique de Straton de Lampsaque**. In-8. 3 fr.

TANNERY (Paul). **Pour la science hellène**. In-8..... 7 fr. 50

MILHAUD (G.).* **Les philosophes géomètres de la Grèce**. In-8. 1900. (*Couronné par l'Inst.*). 6 fr.

FABRE (Joseph). **La Pensée antique** *De Moïse à Marc-Aurèle*. 2e éd. In-8. 5 fr.

—***La Pensée chrétienne**. *Des Evangiles à l'Imitation de J.-C.* In-8. 9 fr.

LAFONTAINE (A.). **Le Plaisir**, *d'après Platon et Aristote*. In-8. 6 fr.

RIVAUD (A.), chargé de cours à l'Un. de Poitiers **Le problème du devenir et la notion de la matière**, *des origines jusqu'à Théophraste*. In-8. 1906. 10 fr.

GUYOT (H.), docteur ès lettres. **L'Infinité divine** *depuis Philon le Juif jusqu'à Plotin*. In-8. 1906.. 5 fr.

— **Les réminiscences de Philon le juif chez Plotin**. *Etude critique*. Broch. in-8..... 2 fr.

PHILOSOPHIES MÉDIÉVALE ET MODERNE

* DESCARTES, par L. LIARD, de l'Institut 2e éd. 1 vol. in-8. 5 fr.

— **Essai sur l'Esthétique de Descartes**, par E. KRANTZ. 1 vol. in-8. 2e éd. 1897..... 6 fr.

— **Descartes, directeur spirituel**, par V. de SWARTE. Préface de E. BOUTROUX. 1 vol. in-16 avec pl. (*Couronné par l'Institut*). 4 fr. 50

LEIBNIZ. ***Œuvres philosophiques**, pub. par P. JANET. 2 vol. in-8. 20 fr.

— ***La logique de Leibniz**, par L. COUTURAT. 1 vol. in-8.. 12 fr.

— **Opuscules et fragments inédits de Leibniz**, par L. COUTURAT. 1 vol. in-8..... 25 fr.

— ***Leibniz et l'organisation religieuse de la Terre**, *d'après des documents inédits*, par JEAN BARUZI. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*)..... 10 fr.

PICAVET, chargé de cours à la Sorbonne. **Histoire générale et comparée des philosophies médiévales**. In-8. 2e éd. 7 fr. 50

WULF (M. de) **Histoire de la philos. médiévale**. 2e éd. In-8. 10 fr.

FABRE (JOSEPH). ***L'imitation de Jésus-Christ**. Trad. nouvelle avec préface. In-8..... 7 fr.

— **La pensée moderne**. *De Luther à Leibniz*. 1908. 1 vol. in-8. 8 fr.

SPINOZA. **Benedicti de Spinoza opera**, quotquot reperta sunt, recognoverunt J. Van Vloten et J.-P.-N. Land. 2 forts vol. in-8 sur papier de Hollande..... 45 fr.

Le même en 3 volumes. 18 fr.

— **Sa philosophie**, par M.-E. BRUNSCHVICG. 1 vol. in-8. 2e éd 3 fr. 75

FIGARD (L.), docteur ès lettres. **Un**

Médecin philosophe au XVI^e siècle. *La Psychologie de Jean Fernel.* 1 v. in-8. 1903. 7 fr. 50

GASSENDI. **La Philosophie de Gassendi**, par P.-F. THOMAS. In-8. 1889 ..... 6 fr.

MALEBRANCHE. * **La Philosophie de Malebranche**, par OLLÉ-LAPRUNE, de l'Institut. 2 v. in-8. 16 fr.

PASCAL. **Le scepticisme de Pascal**, par DROZ. 1 vol. in-8..... 6 fr.

VOLTAIRE. **Les Sciences au XVIII^e siècle.** Voltaire physicien, par Em. SAIGEY. 1 vol. in-8. 5 fr.

DAMIRON. **Mémoires pour servir à l'histoire de la philosophie au XVIII^e siècle.** 3 vol. in-8. 15 fr.

J.-J. ROUSSEAU* **Du Contrat social**, édition comprenant avec le texte définitif les versions primitives de l'ouvrage d'après les manuscrits de Genève et de Neuchâtel, avec introduction par EDMOND DREYFUS-BRISAC. 1 fort volume grand in-8. 12 fr.

ERASME. **Stultitiæ laus des. Erasmi Rot. declamatio.** Publié et annoté par J.-B. KAN, avec les figures de HOLBEIN. 1 v. in-8. 6 fr. 75

PHILOSOPHIE ANGLAISE

DUGALD STEWART. * **Éléments de la philosophie de l'esprit humain.** 3 vol. in-16 .... 9 fr.

BACON. * **Philosophie de François Bacon**, par CH. ADAM. (Cour. par l'Institut). In-8..... 7 fr. 50

BERKELEY. **Œuvres choisies.** *Essai d'une nouvelle théorie de la vision. Dialogues d'Hylas et de Philonoüs.* Trad. de l'angl. par MM. BEAULAVON (G.) et PARODI (D.). In-8. 5 fr.

PHILOSOPHIE ALLEMANDE

FEUERBACH. **Sa philosophie**, par A. LÉVY. 1 vol. in-8..... 10 fr.

JACOBI. **Sa Philosophie**, par L. LEVY-BRUHL. 1 vol. in-8..... 5 fr.

KANT. **Critique de la raison pratique**, traduction nouvelle avec introduction et notes, par M. PICAVET. 2^e édit. 1 vol. in-8.. 6 fr.

— * **Critique de la raison pure**, traduction nouvelle par MM. PACAUD et TREMESAYGUES. Préface de M. HANNEQUIN. 1 vol. in-8.. 12 fr.

— **Éclaircissements sur la Critique de la raison pure**, trad. TISSOT. 1 vol. in-8..... 6 fr.

— **Doctrine de la vertu**, traduction BARNI. 1 vol. in-8..... 8 fr.

— * **Mélanges de logique**, traduction TISSOT. 1 v. in-8..... 6 fr.

— * **Prolégomènes à toute métaphysique future** qui se présentera comme science, traduction TISSOT. 1 vol. in-8..... 6 fr.

— * **Essai critique sur l'Esthétique de Kant**, par V. BASCH. 1 vol. in-8. 1896..... 10 fr.

— **Sa morale**, par CRESSON. 2^e éd. 1 vol. in-12..... 2 fr. 50

— **L'Idée ou critique du Kantisme**, par C. PIAT, D^r ès lettres. 2^e édit. 1 vol. in-8..... 6 fr.

KANT et FICHTE **et le problème de l'éducation**, par PAUL DUPROIX. 1 vol. in-8. 1897..... 5 fr.

SCHELLING. **Bruno, ou du principe divin.** 1 vol. in-8..... 3 fr. 50

HEGEL. * **Logique.** 2 vol. in-8. 14 fr.

— * **Philosophie de la nature.** 3 vol. in-8..... 25 fr.

— * **Philosophie de l'esprit.** 2 vol. in-8..... 18 fr.

— * **Philosophie de la religion.** 2 vol. in-8..... 20 fr.

— **La Poétique**, trad. par M. Ch. BÉNARD. Extraits de Schiller, Gœthe, Jean-Paul, etc., 2 v. in-8. 12 fr.

— **Esthétique.** 2 vol. in-8, trad. BÉNARD..... 16 fr.

— **Antécédents de l'hégélianisme dans la philos. franç.**, par E. BEAUSSIRE. in-18. 2 fr. 50

— **Introduction à la philosophie de Hegel**, par VÉRA. in-8. 6 fr. 50

— * **La logique de Hegel**, par EUG. NOEL. In-8. 1897.... 3 fr.

HERBART. * **Principales œuvres pédagogiques**, trad. A. PINLOCHE. In-8. 1894..... 7 fr. 50

— **La métaphysique de Herbart et la critique de Kant**, par M. MAUXION. 1 vol. in-8... 7 fr. 50

MAUXION (M.). **L'éducation par l'instruction** *et les théories pédagogiques de Herbart.* 2^e éd. In-12. 1906..... 2 fr. 50

SCHILLER. **Sa Poétique**, par V. BASCH. 1 vol. in-8. 1902... 4 fr.

Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au XIV^e siècle, par DELACROIX (H.), professeur à l'Université de Caen. 1 vol. in-8. 1900..... 5 fr.

PHILOSOPHIE ANGLAISE CONTEMPORAINE

(Voir *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, pages 2 à 11.)

PHILOSOPHIE ALLEMANDE CONTEMPORAINE

(Voir *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, pages 2 à 11.)

PHILOSOPHIE ITALIENNE CONTEMPORAINE

(Voir *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, pages 2 à 11.)

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

Études d'histoire et d'esthétique,

Publiées sous la direction de **M. JEAN CHANTAVOINE**

Chaque volume in-16 de 250 pages environ..... 3 fr. 50

Collection honorée d'une souscription du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Volumes parus :

* **J.-S. BACH**, par André PIRRO (2e *édition*).

* **CÉSAR FRANCK**, par Vincent D'INDY (3e *édition*).

* **PALESTRINA**, par Michel BRENET (2e *édition*).

* **BEETHOVEN**, par Jean CHANTAVOINE (3e *édition*).

MENDELSSOHN, par CAMILLE BELLAIGUE.

SMETANA, par WILLIAM RITTER.

RAMEAU, par LOUIS LALOY.

En préparation : **Grétry**, par PIERRE AUBRY. — **Moussorgsky**, par J.-D. CALVOCORESSI. — **Orlande de Lassus**, par HENRY EXPERT. — **Wagner**, par HENRI LICHTENBERGER. — **Berlioz**, par ROMAIN ROLLAND. — **Gluck**, par JULIEN TIERSOT. — **Schubert**, par A. SCHWEITZER. — **Haydn**, par MICHEL BRENET, etc., etc.

LES GRANDS PHILOSOPHES

Publié sous la direction de M. C. PIAT

Agrégé de philosophie, docteur ès lettres, professeur à l'École des Carmes.

Chaque étude forme un volume in-8° carré de 300 pages environ, dont le prix varie de 5 francs à 7 fr. 50.

***Kant**, par M. RUYSSEN, chargé de cours à l'Université de Dijon. 2e édition. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Institut.*) 7 fr. 50

***Socrate**, par l'abbé C. PIAT. 1 vol. in-8. 5 fr.

***Avicenne**, par le baron CARRA DE VAUX. 1 vol. in-8. 5 fr.

***Saint Augustin**, par l'abbé JULES MARTIN. 2e édition. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

***Malebranche**, par Henri JOLY, de l'Institut. 1 vol. in-8. 5 fr.

***Pascal**, par A. HATZFELD. 1 vol. in-8. 5 fr.

***Saint Anselme**, par DOMET DE VORGES. 1 vol. in-8. 5 fr.

Spinoza, par P.-L. COUCHOUD, agrégé de l'Université. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie Française*). 5 fr.

Aristote, par l'abbé C. PIAT. 1 vol. in-8. 5 fr.

Gazali, par le baron CARRA DE VAUX. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie Française*). 5 fr.

***Maine de Biran**, par Marius COUAILHAC. 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut*). 7 fr. 50

Platon, par l'abbé C. PIAT. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

Montaigne, par F. STROWSKI, professeur à l'Université de Bordeaux. 1 vol. in-8. 6 fr.

Philon, par l'abbé JULES MARTIN. 1 vol. in-8. 5 fr.

MINISTRES ET HOMMES D'ÉTAT

HENRI WELSCHINGER, de l'Institut. — ***Bismarck**. 1 v. in-16. 1900. 2 fr. 50

H. LÉONARDON. — ***Prim**. 1 vol. in-16. 1901. . . . . 2 fr. 50

M. COURCELLE. — ***Disraëli**. 1 vol. in-16. 1901. . . . . 2 fr. 50

M. COURANT. — **Okoubo**. 1 vol. in-16, avec un portrait. 1904 . . 2 fr. 50

A. VIALLATE. — **Chamberlain**. Préface de E. BOUTMY. 1 vol. in-16. 2 fr. 50

BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE
des
SCIENCES SOCIALES

SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION : DICK MAY, Secrétaire général de l'École des Hautes Études sociales.
Chaque volume in-8 de 300 pages environ, cartonné à l'anglaise, 6 fr.

1. **L'Individualisation de la peine**, par R. SALEILLES, professeur à la Faculté de droit de l'Université de Paris.
2. **L'Idéalisme social**, par Eugène FOURNIÈRE.
3. ***Ouvriers du temps passé** (XV^e^ et XVI^e^ siècles), par H. HAUSER, professeur à l'Université de Dijon. 2^e^ édit.
4. ***Les Transformations du pouvoir**, par G. TARDE, de l'Institut.
5. **Morale sociale**, par MM. G. BELOT, MARCEL BERNÈS, BRUNSCHVICG, F. BUISSON, DARLU, DAURIAC, DELBET, CH. GIDE, M. KOVALEVSKY, MALAPERT, le R. P. MAUMUS, DE ROBERTY, G. SOREL, le PASTEUR WAGNER. Préface de M. E. BOUTROUX,
6. ***Les Enquêtes**, pratique et théorie, par P. DU MAROUSSEM. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*)
7. ***Questions de Morale**, par MM. BELOT, BERNÈS, F. BUISSON, A. CROISET, DARLU, DELBOS, FOURNIÈRE, MALAPERT, MOCH, PARODI, G. SOREL (*École de morale*). 2^e^ édit.
8. **Le développement du Catholicisme social** depuis l'encyclique *Rerum novarum*, par Max TURMANN.
9. * **Le Socialisme sans doctrines.** *La Question ouvrière et la Question agraire en Australie et en Nouvelle-Zélande*, par Albert MÉTIN, agrégé de l'Université, professeur à l'École Coloniale.
10. * **Assistance sociale.** *Pauvres et mendiants*, par PAUL STRAUSS, sénateur.
11. ***L'Éducation morale dans l'Université.** (*Enseignement secondaire.*) Par MM. LÉVY-BRUHL, DARLU, M. BERNÈS, KORTZ, CLAIRIN, ROCAFORT, BIOCHE, Ph. GIDEL, MALAPERT, BELOT. (*Ecole des Hautes Etudes sociales*, 1900-1901).
12. ***La Méthode historique appliquée aux Sciences sociales**, par Charles SEIGNOBOS, professeur à l'Université de Paris.
13. ***L'Hygiène sociale**, par E. DUCLAUX, de l'Institut, directeur de l'instit. Pasteur.
14. **Le Contrat de travail.** *Le rôle des syndicats professionnels*, par P. BUREAU, prof. à la Faculté libre de droit de Paris.
15. ***Essai d'une philosophie de la solidarité**, par MM. DARLU, RAUH, F. BUISSON, GIDE, X LÉON, LA FONTAINE, E. BOUTROUX (*Ecole des Hautes Études sociales*). 2^e^ édit.
16. ***L'exode rural et le retour aux champs**, par E. VANDERVELDE, professeur à l'Université nouvelle de Bruxelles.
17. ***L'Éducation de la démocratie**, par MM. E. LAVISSE, A. CROISET, Ch. SEIGNOBOS, P. MALAPERT, G. LANSON, J. HADAMARD (*Ecole des Hautes Etudes soc.*) 2^e^ édit.
18. ***La Lutte pour l'existence et l'évolution des sociétés**, par J.-L. DE LANNESSAN, député, prof. agr. à la Fac. de méd. de Paris.
19. ***La Concurrence sociale et les devoirs sociaux**, par le MÊME.
20. ***L'Individualisme anarchiste, Max Stirner**, par V. BASCH, chargé de cours à la Sorbonne.
21. ***La démocratie devant la science**, par C. BOUGLÉ, prof. de philosophie sociale à l'Université de Toulouse. (*Récompensé par l'Institut.*)
22. ***Les Applications sociales de la solidarité**, par MM. P. BUDIN, Ch. GIDE, H. MONOD, PAULET, ROBIN, SIEGFRIED, BROUARDEL. Préface de M. Léon BOURGEOIS (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1902-1903).
23. **La Paix et l'enseignement pacifiste**, par MM. Fr. PASSY, Ch. RICHET, d'ESTOURNELLES DE CONSTANT, E. BOURGEOIS, A. WEISS, H. LA FONTAINE, G. LYON (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1902-1903).
24. ***Etudes sur la philosophie morale au XIX^e^ siècle**, par MM. BELOT, A. DARLU, M. BERNÈS, A. LANDRY, Ch. GIDE, E. ROBERTY, R. ALLIER, H. LICHTENBERGER, L. BRUNSCHVICG (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1902-1903).
25. ***Enseignement et démocratie**, par MM. APPELL, J. BOITEL, A. CROISET, A. DEVINAT, Ch.-V. LANGLOIS, G. LANSON, A. MILLERAND, Ch. SEIGNOBOS (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1903-1904).
26. ***Religions et Sociétés**, par MM. TH. REINACH, A. PUECH, R. ALLIER, A. LEROY-BEAULIEU, le baron CARRA DE VAUX, H. DREYFUS (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1903-1904).
27. ***Essais socialistes.** *La religion, l'art, l'alcool*, par E. VANDERVELDE.
28. ***Le surpeuplement et les habitations à bon marché**, par H. TUROT, conseiller municipal de Paris, et H. BELLAMY.
29. **L'individu, l'association et l'état**, par E. FOURNIÈRE.

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

Volumes in-12 brochés à 3 fr. 50. — Volumes in-8 brochés de divers prix

Volumes parus en 1907

CHARMES (P.), LEROY-BEAULIEU (A.), MILLET (R.), RIBOT (A.), VANDAL (A.), de CAIX (R.), HENRY (R.), LOUIS-JARAY (G.), PINON (R.), TARDIEU (A.). **Les questions actuelles de la politique étrangère en Europe.** *La politique anglaise. La politique allemande. La question d'Autriche-Hongrie. La question de Macédoine et des Balkans. La question russe.* 1 vol. in-16, avec 3 cartes hors texte et 6 cartes dans le texte. 3 fr. 50

TARDIEU (A.), secrétaire honoraire d'ambassade. **La Conférence d'Algésiras.** *Histoire diplomatique de la crise marocaine* (15 janvier-7 avril 1906). 2e édit. 1 vol. in-8. 10 fr.

GAFFAREL (P.), professeur à l'Université d'Aix-Marseille. **La politique coloniale en France (1789-1830).** 1 vol. in-8. 7 fr.

MATTER (P), substitut au tribunal de la Seine. **Bismarck et son temps.** III. *Triomphe, splendeur et déclin* (1870-1896). 1 vol. in-8. 10 fr.

DRIAULT (E.), agrégé d'histoire. **La question d'Extrême-Orient.** 1 vol. in-8. 7 fr.

EUROPE

DEBIDOUR, professeur à la Sorbonne, * **Histoire diplomatique de l'Europe, de 1815 à 1878.** 2 vol. in-8. (*Ouvrage couronné par l'Institut.* 18 fr.

DOELLINGER (I. de). **La papauté,** ses origines au moyen âge, son influence jusqu'en 1870. Traduit par A. GIRAUD-TEULON, 1904. 1 vol. in-8. 7 fr.

SYBEL (H. de). * **Histoire de l'Europe pendant la Révolution française,** traduit de l'allemand par Mlle DOSQUET. Ouvrage complet en 6 vol. in-8. 42 fr.

TARDIEU (A.). ***Questions diplomatiques de l'année 1904.** 1 vol. in-12. (*ouvrage couronné par l'Académie française*). 3 fr. 50

FRANCE

Révolution et Empire

AULARD, professeur à la Sorbonne. * **Le Culte de la Raison et le Culte de l'Être suprême,** étude historique (1793-1794). 2e édit. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

— * **Études et leçons sur la Révolution française.** 5 v. in-12. Chacun. 3 fr. 50

BONDOIS (P.), agrégé d'histoire. * **Napoléon et la société de son temps** (1793-1821). 1 vol. in-8. 7 fr.

CARNOT (H.), sénateur. * **La Révolution française,** résumé historique. In-16. Nouvelle édit. 3 fr. 50

DRIAULT (E.), professeur au lycée de Versailles. **La politique orientale de Napoléon.** SÉBASTIANI et GARDANE (1806-1808). 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*) 7 fr.

— * **Napoléon en Italie (1800-1812).** 1 vol. in-8. 1906. 10 fr.

DUMOULIN (Maurice). * **Figures du temps passé.** 1 vol. in-16. 1906. 3 fr. 50

MOLLIEN (Cte). **Mémoires d'un ministre du trésor public (1780-1815),** publiés par M. Ch. GOMEL. 3 vol. in-8. 15 fr.

BOITEAU (P.). **État de la France en 1789.** Deuxième éd. 1 vol. in-8. 10 fr.

BORNAREL (E.), docteur ès lettres. **Cambon et la Révolution française.** In-8. 7 fr.

CAHEN (L.), agrégé d'histoire, docteur ès lettres. * **Condorcet et la Révolution française.** 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*) 10 fr.

DESPOIS (Eug.). * **Le Vandalisme révolutionnaire.** Fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention. 4e édit. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

DEBIDOUR, professeur à la Sorbonne. * **Histoire des rapports de l'Église et de l'État en France (1789-1870).** 1 fort vol. in-8. 1898. (*Couronné par l'Institut.*) 12 fr.

— * **L'Église catholique et l'Etat en France sous la troisième République (1870-1906).** — I. (1870-1889), 1 vol. in-8. 1906. 7 fr. — II. (1889-1906), paraîtra en 1908.

GOMEL (C.). **Les causes financières de la Révolution française. Les ministères de Turgot et de Necker.** 1 vol. in-8. 8 fr.

— **Les causes financières de la Révolution française ; les derniers contrôleurs généraux.** 1 vol. in-8. 8 fr.

— **Histoire financière de l'Assemblée Constituante (1789-1791).** 2 vol. in-8, 16 fr. — Tome I : (1789), 8 fr. ; tome II : (1790-1791), 8 fr.

— **Histoire financière de la Législative et de la Convention.** 2 vol. in-8, 15 fr. — Tome I : (1792-1793), 7 fr. 50 ; tome II : (1793-1795), 7 fr. 50

ISAMBERT (G.). *La vie à Paris pendant une année de la Révolution (1791-1792). In-16. 1896. 3 fr. 50
MATHIEZ (A.), agrégé d'histoire, docteur ès lettres. *La théophilanthropie et le culte décadaire, 1796-1801. 1 vol. in-8. 12 fr.
— *Contributions à l'histoire religieuse de la Révolution française. In-16. 1906. 3 fr. 50
MARCELLIN PELLET, ancien député. Variétés révolutionnaires. 3 vol. in-12, précédés d'une préface de A. RANC. Chaque vol. séparém. 3 fr. 50
SILVESTRE, professeur à l'École des sciences politiques. De Waterloo à Sainte-Hélène (20 Juin-16 Octobre 1815). 1 vol. in-16. 3 fr. 50
SPULLER (Eug.). Hommes et choses de la Révolution. 1 vol. in-18. 3 fr 50.
STOURM, de l'Institut. Les finances de l'ancien régime et de la Révolution. 2 vol. in-8. 16 fr.
— Les finances du Consulat. 1 vol. in-8. 7 fr. 50
VALLAUX (C.). *Les campagnes des armées françaises (1792-1815). In-16, avec 17 cartes dans le texte. 3 fr. 50

Epoque contemporaine

BLANC (Louis). *Histoire de Dix ans (1830-1840). 5 vol. in-8. 25 fr.
DELORD (Taxile). *Histoire du second Empire (1848-1870). 6 vol. in-8. 42 fr.
DUVAL (J.). L'Algérie et les colonies françaises, avec une notice biographique sur l'auteur, par J. LEVASSEUR, de l'Institut. 1 vol. in-8. 7 fr. 50
GAFFAREL (P.), professeur à l'Université d'Aix. * Les Colonies françaises. 1 vol. in-8. 6e édition revue et augmentée. 5 fr.
GAISMAN (A.). *L'Œuvre de la France au Tonkin. Préface de M. J.-L. de LANESSAN. 1 vol. in-16 avec 4 cartes en couleurs. 1906. 3 fr. 50
LANESSAN (J.-L. de). *L'Indo-Chine française. Étude économique, politique et administrative. 1 vol. in-8, avec 5 cartes en couleurs hors texte. 15 fr
— *L'Etat et les Eglises de France. *Histoire de leurs rapports, des origines jusqu'à la Séparation.* 1 vol. in-16. 1906. 3 fr. 50
— *Les Missions et leur protectorat. 1 vol. in-16. 1907. 3 fr. 50
LAPIE (P.), professeur à l'Université de Bordeaux. * Les Civilisations tunisiennes (Musulmans, Israélites, Européens). In-16. 1898. (*Couronné par l'Académie française.*) 3 fr. 50
LAUGEL (A.). * La France politique et sociale. 1 vol. in-8. 5 fr.
LEBLOND (Marius-Ary). La société française sous la troisième République. 1905. 1 vol. in-8. 5 fr.
NOEL (O.). Histoire du commerce extérieur de la France depuis la Révolution. 1 vol. in-8. 6 fr.
PIOLET (J.-B.). La France hors de France, notre émigration, sa nécessité, ses conditions. 1 vol. in-8 1900 (*Couronné par l'Institut.*) 10 fr.
SCHEFER (Ch.), professeur à l'Ecole des sciences politiques. * La France moderne et le problème colonial. I. (1815-1830). 1 vol. in-8. 7 fr.
SPULLER (E.), ancien ministre de l'Instruction publique. * Figures disparues, portraits contemp., littér. et politiq. 3 vol. in-16. Chacun. 3 fr. 50
TCHERNOFF (J.). Associations et Sociétés secrètes sous la deuxième République (1848-1851). 1 vol. in-8. 1905. 7 fr.
VIGNON (L.), professeur à l'Ecole coloniale. La France dans l'Afrique du nord. 2e édition. 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*) 7 fr.
— Expansion de la France. 1 vol. in-18. 3 fr. 50
— LE MÊME. Édition in-8. 7 fr.
WAHL, inspect. général, A. BERNARD, professeur à la Sorbonne. *L'Algérie. 1 vol. in-8. 5e édit., 1908. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*) 5 fr.
WEILL (G.), maître de conf. à l'Université de Caen. Histoire du parti républicain en France, de 1814 à 1870. 1 vol in-8. 1900. (*Récompensé par l'Institut.*) 10 fr.
—*Histoire du mouvement social en France (1852-1902). 1 v. in-8. 1905. 7 fr.
— L'Ecole saint simonienne, son histoire, son influence jusqu'à nos jours In-16. 1896. 3 fr. 50
ZEVORT (E.), recteur de l'Académie de Caen. Histoire de la troisième République :
Tome I. *La présidence de M. Thiers. 1 vol. in-8. 3e édit. 7 fr.
Tome II. *La présidence du Maréchal. 1 vol. in-8. 2e édit. 7 fr.
Tome III. *La présidence de Jules Grévy. 1 vol. in-8. 2e édit. 7 fr.
Tome IV. La présidence de Sadi Carnot. 1 vol. in-8. 7 fr.

ANGLETERRE

MÉTIN (Albert), prof. à l'Ecole Coloniale. * Le Socialisme en Angleterre. In-16. 3 fr. 50

ALLEMAGNE

ANDLER (Ch.), prof. à la Sorbonne. ***Les origines du socialisme d'État en Allemagne.** 1 vol. in-8. 1897. 7 fr.

GUILLAND (A.), professeur d'histoire à l'Ecole polytechnique suisse. ***L'Allemagne nouvelle et ses historiens.** (NIEBUHR, RANKE, MOMMSEN, SYBEL, TREITSCHKE.) 1 vol. in-8. 1899. 5 fr.

MATTER (P.), doct. en droit, substitut au tribunal de la Seine. ***La Prusse et la révolution de 1848.** In-16. 1903. 3 fr. 50

— ***Bismarck et son temps.** I. *La préparation* (1815-1863). 1 vol. in-8. 10 fr.
II. ***** *L'action* (1863-1870). 1 vol. in-8. 10 fr.

MILHAUD (E.), professeur à l'Université de Genève. ***La Démocratie socialiste allemande.** 1 vol. in-8. 1903. 10 fr.

SCHMIDT (Ch.), docteur ès lettres. **Le grand-duché de Berg (1806-1813).** 1905. 1 vol. in-8. 10 fr.

VERON (Eug.). *** Histoire de la Prusse,** depuis la mort de Frédéric II. In-16. 6e édit. 3 fr. 50

— *** Histoire de l'Allemagne,** depuis la bataille de Sadowa jusqu'à nos jours. In-16. 3e éd., mise au courant des événements par P. BONDOIS. 3 fr. 50

AUTRICHE-HONGRIE

AUERBACH, professeur à l'Université de Nancy. ***Les races et les nationalités en Autriche-Hongrie.** In-8. 1898. 5 fr.

BOURLIER (J.). *** Les Tchèques et la Bohême contemporaine.** In-16. 1897. 3 fr. 50

*****RECOULY (R.), agrégé de l'Univ. **Le pays magyar.** 1903. In-16. 3 fr. 50

RUSSIE

COMBES DE LESTRADE (Vte). La Russie économique et sociale à l'avènement de Nicolas II. 1 vol. in-8. 6 fr.

ITALIE

BOLTON KING (M. A.). ***Histoire de l'unité italienne.** Histoire politique de l'Italie, de 1814 à 1871, traduit de l'anglais par M. MACQUART; introduction de M. Yves GUYOT. 1900. 2 vol. in-8. 15 fr.

COMBES DE LESTRADE (Vte). **La Sicile sous la maison de Savoie.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

GAFFAREL (P.), professeur à l'Université d'Aix. ***Bonaparte et les Républiques italiennes** (1796-1799). 1895. 1 vol. in-8. 5 fr.

SORIN (Élie). ***Histoire de l'Italie,** depuis 1815 jusqu'à la mort de Victor-Emmanuel. In-16. 1888. 3 fr. 50

ESPAGNE

REYNALD (H.). *** Histoire de l'Espagne,** depuis la mort de Charles III. In-16. 3 fr. 50

ROUMANIE

DAMÉ (Fr.). *** Histoire de la Roumanie contemporaine,** depuis l'avènement des princes indigènes jusqu'à nos jours. 1 vol. in-8. 1900. 7 fr.

SUISSE

DAENDLIKER. ***Histoire du peuple suisse.** Trad. de l'allem. par Mme Jules FAVRE et précédé d'une Introduction de Jules FAVRE. 1 vol. in-8. 5 fr.

SUÈDE

SCHEFER (C.). *** Bernadotte roi (1810-1818-1844).** 1 vol. in-8. 1899. 5 fr.

GRÈCE, TURQUIE, ÉGYPTE

BÉRARD (V.), docteur ès lettres. *** La Turquie et l'Hellénisme contemporain.** (*Ouvrage cour. par l'Acad. française*). In-16. 5e éd. 3 fr. 50

DRIAULT (G.). *** La question d'Orient,** préface de G. MONOD, de l'Institut. 1 vol. in-8. 3e édit. 1905. (*Ouvrage couronné par l'Institut*). 7 fr.

MÉTIN (Albert), professeur à l'École coloniale. ***La Transformation de l'Egypte.** In-16. 1903. (Cour. par la Soc. de géogr. comm.) 3 fr. 50

RODOCANACHI (E.). ***Bonaparte et les îles Ioniennes** (1797-1816). 1 volume in-8. 1899. 5 fr.

INDE

PIRIOU (E.), agrégé de l'Université. ***L'Inde contemporaine et le mouvement national.** 1905. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

CHINE

CORDIER (H.), professeur à l'Ecole des langues orientales. ***Histoire des relations de la Chine avec les puissances occidentales** (1860-1902), avec cartes. 3 vol. in-8, chacun séparément. 10 fr.

— ***L'Expédition de Chine de 1857-58.** Histoire diplomatique, notes et documents. 1905. 1 vol. in-8. 7 fr.

CORDIER (H.), prof. à l'Ecole des langues orientales. * **L'Expédition de Chine de 1860.** Histoire diplomatique, notes et documents. 1906. 1 vol. in-8. 7 fr.
COURANT (M.), maître de conférences à l'Université de Lyon. **En Chine.** *Mœurs et institutions. Hommes et faits.* 1 vol. in-16. 3 fr. 50

AMÉRIQUE

ELLIS STEVENS. **Les Sources de la constitution des États-Unis.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50
DEBERLE (Alf.). * **Histoire de l'Amérique du Sud,** in-16. 3e éd. 3 fr. 50

QUESTIONS POLITIQUES ET SOCIALES

BARNI (Jules). * **Histoire des idées morales et politiques en France au XVIIIe siècle.** 2 vol. in-16. Chaque volume. 3 fr. 50
— * **Les Moralistes français au XVIIIe siècle.** In-16. 3 fr. 50
BEAUSSIRE (Émile), de l'Institut. **La Guerre étrangère et la Guerre civile.** In-16. 3 fr. 50
LOUIS BLANC. **Discours politiques** (1848-1881). 1 vol. in-8. 7 fr. 50
BONET-MAURY. * **Histoire de la liberté de conscience** (1598-1870). In-8. 2e édit. *(Sous presse.)*
BOURDEAU (J.). * **Le Socialisme allemand et le Nihilisme russe.** In-16. 2e édit. 1894. 3 fr. 50
— * **L'évolution du Socialisme.** 1901. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
D'EICHTHAL (Eug.). **Souveraineté du peuple et gouvernement.** In-16. 1895 3 fr. 50
DESCHANEL (E.), sénateur, professeur au Collège de France. * **Le Peuple et la Bourgeoisie.** 1 vol. in-8. 2e édit. 5 fr.
DEPASSE (Hector), député. **Transformations sociales.** 1894. In-16. 3 fr. 50
— **Du Travail et de ses conditions** (Chambres et Conseils du travail). In-16. 1895. 3 fr. 50
DRIAULT (E.), prof. agr. au lycée de Versailles. * **Problèmes politiques et sociaux.** In-8. 2e édit. 1906. 7 fr.
GUÉROULT (G.). * **Le Centenaire de 1789.** In-16. 1889. 3 fr. 50
LAVELEYE (E. de), correspondant de l'Institut. **Le Socialisme contemporain.** In-16. 11e édit. augmentée. 3 fr. 50
LICHTENBERGER (A.). * **Le Socialisme utopique,** *étude sur quelques précurseurs du Socialisme.* In-16. 1898. 3 fr. 50
— * **Le Socialisme et la Révolution française.** 1 vol. in-8. 5 fr.
MATTER (P.). **La dissolution des assemblées parlementaires,** étude de droit public et d'histoire. 1 vol. in-8. 1898. 5 fr.
NOVICOW. **La Politique internationale.** 1 vol. in-8. 7 fr.
PAUL LOUIS. **L'ouvrier devant l'Etat.** Etude de la législation ouvrière dans les deux mondes. 1904. 1 vol. in-8. 7 fr.
— **Histoire du mouvement syndical en France** (1789-1906). 1 vol in-16. 1907. 3 fr. 50
REINACH (Joseph), député. **Pages républicaines.** In-16. 3 fr. 50
— * **La France et l'Italie devant l'histoire.** 1 vol. in-8. 5 fr.
SPULLER (E.). * **Éducation de la démocratie.** In-16 1892. 3 fr. 50
— **L'Évolution politique et sociale de l'Église.** 1 vol. in-12. 1893. 3 fr. 50

PUBLICATIONS HISTORIQUES ILLUSTRÉES

***DE SAINT-LOUIS A TRIPOLI PAR LE LAC TCHAD,** par le lieutenant-colonel MONTEIL. 1 beau vol. in-8 colombier, précédé d'une préface de M. DE VOGÜÉ, de l'Académie française, illustrations de RIOU. 1895. *Ouvrage couronné par l'Académie française (Prix Montyon),* broché 20 fr., relié amat., 28 fr.

***HISTOIRE ILLUSTRÉE DU SECOND EMPIRE,** par Taxile DELORD. 6 vol. in-8, avec 500 gravures. Chaque vol. broché. 8 fr.

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE

PAUL FABRE. **La polyptyque du chanoine Benoît.** In-8. 3 fr. 50
A. PINLOCHE. * **Principales œuvres de Herbart.** 7 fr. 50
A. PENJON. **Pensée et réalité,** de A. SPIR, trad. de l'allem. In-8. 10 fr.
— **L'énigme sociale.** 1902. 1 vol. in-8. 2 fr. 50
G. LEFÈVRE. * **Les variations de Guillaume de Champeaux et la question des Universaux.** Étude suivie de documents originaux. 1898. 3 fr.
J. DEROCQUIGNY. **Charles Lamb.** *Sa vie et ses œuvres.* 1 vol. in-8 12 fr.

BIBLIOTHÈQUE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

HISTOIRE et LITTÉRATURE ANCIENNES

*__De l'authenticité des épigrammes de Simonide__, par M. le Professeur H. HAUVETTE. 1 vol. in-8. 5 fr.

*__Les Satires d'Horace__, par M. le Prof. A. CARTAULT. 1 vol. in-8. 11 fr.

*__De la flexion dans Lucrèce__, par M. le Prof. A. CARTAULT. 1 vol. in-8. 4 fr.

*__La main-d'œuvre industrielle dans l'ancienne Grèce__, par M. le Prof. GUIRAUD. 1 vol. in-8. 7 fr.

*__Recherches sur le Discours aux Grecs de Tatien__, suivies d'une *traduction française du discours*, avec notes, par A. PUECH, professeur adjoint à la Sorbonne. 1 vol. in-8. 1903. 6 fr.

*__Les « Métamorphoses » d'Ovide et leurs modèles grecs__, par A. LAFAYE, professeur adjoint à la Sorbonne. 1 vol. in-8. 1904. 8 fr. 50

MOYEN AGE

*__Premiers mélanges d'histoire du Moyen âge__, par MM. le Prof. A. LUCHAIRE, de l'Institut, DUPONT-FERRIER et POUPARDIN. 1 vol. in-8. 3 fr. 50

__Deuxièmes mélanges d'histoire du Moyen âge__, publiés sous la direct. de M. le Prof. A. LUCHAIRE, par MM. LUCHAIRE, HALPHEN et HUCKEL. 1 vol. in-8. 6 fr.

__Troisièmes mélanges d'histoire du Moyen âge__, par MM. le Prof. LUCHAIRE, BEYSSIER, HALPHEN et CORDEY. 1 vol. in-8. 8 fr. 50

__Quatrièmes mélanges d'histoire du Moyen âge__, par MM. JACQUEMIN, FARAL, BEYSSIER. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

*__Essai de restitution des plus anciens Mémoriaux de la Chambre des Comptes de Paris__, par MM. J. PETIT, GAVRILOVITCH, MAURY et TÉODORU, préface de M. CH.-V. LANGLOIS, prof. adjoint. 1 vol. in-8. 9 fr.

__Constantin V, empereur des Romains (740-775)__. *Étude d'histoire byzantine*, par A. LOMBARD, licencié ès lettres. Préface de M. le Prof. Ch. DIEHL. 1 vol. in-8. 6 fr.

__Étude sur quelques manuscrits de Rome et de Paris__, par M. le Prof. A. LUCHAIRE. 1 vol. in-8. 6 fr.

__Les archives de la cour des comptes, aides et finances de Montpellier__, par L. MARTIN-CHABOT, archiviste-paléographe. 1 vol. in-8. 8 fr.

PHILOLOGIE et LINGUISTIQUE

*__Le dialecte alaman de Colmar (Haute-Alsace) en 1870__, grammaire et lexique, par M. le Prof. VICTOR HENRY. 1 vol. in-8. 8 fr.

*__Études linguistiques sur la Basse-Auvergne, phonétique historique du patois de Vinzelles (Puy-de-Dôme)__, par ALBERT DAUZAT. Préface de M. le Prof. A. THOMAS. 1 vol. in-8. 6 fr.

*__Antinomies linguistiques__, par M. le Prof. VICTOR HENRY. 1 v. in-8. 2 fr.

__Mélanges d'étymologie française__, par M. le Prof. A. THOMAS. In-8. 7 fr.

*__A propos du corpus Tibullianum__. *Un siècle de philologie latine classique*, par M. le Prof. A. CARTAULT. 1 vol. in-8. 18 fr.

PHILOSOPHIE

__L'imagination et les mathématiques selon Descartes__, par P. BOUTROUX, licencié ès lettres. 1 vol. in-8. 2 fr.

GÉOGRAPHIE

__La rivière Vincent-Pinzon__. *Étude sur la cartographie de la Guyane*, par M. le Prof. VIDAL DE LA BLACHE, de l'Institut. In-8, avec grav. et planches hors texte. 6 fr.

LITTÉRATURE MODERNE

*__Mélanges d'histoire littéraire__, par MM. FREMINET, DUPIN et DES COGNETS. Préface de M. le prof. LANSON. 1 vol. in-8. 6 fr. 50

HISTOIRE CONTEMPORAINE

*__Le treize vendémiaire an IV__, par HENRY ZIVY. 1 vol. in-8. 4 fr.

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Lettres intimes de J.-M. Alberoni adressées au comte J. Rocca, par Emile BOURGEOIS. 1 vol. in-8. 10 fr.

La républ. des Provinces-Unies, France et Pays-Bas espagnols, de 1630 à 1650, par A. WADDINGTON. 2 vol. in-8. 12 fr.

Le Vivarais, essai de géographie régionale, par BURDIN. 1 vol. in-8. 6 fr.

---

*RECUEIL DES INSTRUCTIONS

DONNÉES AUX AMBASSADEURS ET MINISTRES DE FRANCE

DEPUIS LES TRAITÉS DE WESTPHALIE JUSQU'A LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Publié sous les auspices de la Commission des archives diplomatiques au Ministère des Affaires étrangères.

Beaux vol. in-8 rais., imprimés sur pap. de Hollande, avec Introduction et notes.

I. — **AUTRICHE**, par M. Albert SOREL, de l'Académie française. *Épuisé.*

II. — **SUÈDE**, par M. A. GEFFROY, de l'Institut..... 20 fr.

III. — **PORTUGAL**, par le vicomte DE CAIX DE SAINT-AYMOUR..... 20 fr.

IV et V. — **POLOGNE**, par M. LOUIS FARGES. 2 vol..... 30 fr.

VI. — **ROME**, par M. G. HANOTAUX, de l'Académie française..... 20 fr.

VII. — **BAVIÈRE, PALATINAT ET DEUX-PONTS**, par M. André LEBON. 25 fr.

VIII et IX. — **RUSSIE**, par M. Alfred RAMBAUD, de l'Institut. 2 vol. Le 1er vol. 20 fr. Le second vol..... 25 fr.

X. — **NAPLES ET PARME**, par M. Joseph REINACH, député..... 20 fr.

XI. — **ESPAGNE** (1649-1750), par MM. MOREL-FATIO, professeur au Collège de France et LÉONARDON (t. I)..... 20 fr.

XII et XII *bis*. — **ESPAGNE** (1750-1789) (t. II et III), par les mêmes.... 40 fr.

XIII. — **DANEMARK**, par M. A. GEFFROY, de l'Institut..... 14 fr.

XIV et XV. — **SAVOIE-MANTOUE**, par M. HORRIC de BEAUCAIRE. 2 vol. 40 fr.

XVI. — **PRUSSE**, par M. A. WADDINGTON, professeur à l'Univ. de Lyon. 1 vol. (Couronné par l'Institut.)..... 28 fr.

---

*INVENTAIRE ANALYTIQUE

DES ARCHIVES DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

Publié sous les auspices de la Commission des archives diplomatiques

Correspondance politique de MM. de CASTILLON et de MARILLAC, ambassadeurs de France en Angleterre (1537-1542), par M. JEAN KAULEK, avec la collaboration de MM. Louis Farges et Germain Lefèvre-Pontalis. 1 vol. in-8 raisin..... 15 fr.

Papiers de BARTHÉLEMY, ambassadeur de France en Suisse, de 1792 à 1797 par M. Jean KAULEK. 4 vol. in-8 raisin. I. Année 1792, 15 fr. — II. Janvier-août 1793, 15 fr. — III. Septembre 1793 à mars 1794, 18 fr. — IV. Avril 1794 à février 1795, 20 fr. — V. Septembre 1794 à Septembre 1796..... 20 fr.

Correspondance politique de ODET DE SELVE, ambassadeur de France en Angleterre (1546-1549), par M. G. LEFÈVRE-PONTALIS. 1 vol. in-8 raisin..... 15 fr.

Correspondance politique de GUILLAUME PELLICIER, ambassadeur de France à Venise (1540-1542), par M. Alexandre TAUSSERAT-RADEL. 1 fort vol. in-8 raisin..... 40 fr.

Correspondance des Deys d'Alger avec la Cour de France (1759-1833), recueillie par Eug. PLANTET. 2 vol. in-8 raisin. 30 fr.

Correspondance des Beys de Tunis et des Consuls de France avec la Cour (1577-1830), recueillie par Eug. PLANTET. 3 vol. in-8. TOME I (1577-1700). *Épuisé.* — T. II (1700-1770). 20 fr. — T. III (1770-1830). 20 fr.

Les introducteurs des Ambassadeurs (1589-1900). 1 vol. in-4, avec figures dans le texte et planches hors texte. 20 fr.

*REVUE PHILOSOPHIQUE

DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

Dirigée par Th. RIBOT, Membre de l'Institut, Professeur honoraire au Collège de France.
(32e année, 1907.) — Paraît tous les mois.
Abonnement du 1er janvier : Un an : Paris, **30** fr. — Départements et Etranger, **33** fr.
La livraison, **3** fr.
Les années écoulées, chacune **30** francs, et la livraison, **3** fr.

---

*REVUE GERMANIQUE (ALLEMAGNE — ANGLETERRE — ÉTATS-UNIS — PAYS SCANDINAVES)

Troisième année, 1907. — Paraît tous les deux mois (*Cinq numéros par an*).
Secrétaire général : M. PIQUET, professeur à l'Université de Lille.
Abonnement du 1er janvier : Paris, **14** fr. — Départements et Etranger, **16** fr.
La livraison, **4** fr.

---

*Journal de Psychologie Normale et Pathologique

DIRIGÉ PAR LES DOCTEURS

Pierre JANET et **Georges DUMAS**
Professeur au Collège de France. Chargé de cours à la Sorbonne.

(4e année, 1907.) — Paraît tous les deux mois.
Abonnement du 1er janvier : France et Etranger, **14** fr. — La livraison, **2** fr. **60**.
Le prix d'abonnement est de **12** *fr. pour les abonnés de la Revue philosophique.*

---

*REVUE HISTORIQUE

Dirigée par MM. G. MONOD, Membre de l'Institut, et **Ch. BÉMONT**
(32e année, 1907.) — Paraît tous les deux mois.
Abonnement du 1er janvier : Un an : Paris, **30** fr. — Départements et Etranger, **33** fr.
La livraison, **6** fr.
Les années écoulées, chacune 30 fr.; le fascicule, 6 fr. Les fascicules de la 1re année, 9 fr.

---

*ANNALES DES SCIENCES POLITIQUES

Revue bimestrielle publiée avec la collaboration des professeurs et des anciens élèves de l'École libre des Sciences politiques
(22e année, 1907.)
Rédacteur en chef : M. A. VIALLATE, Prof. à l'Ecole.
Abonnement du 1er janvier : Un an : Paris, **18** fr.; Départements et Etranger, **19** fr.
La livraison, **3** fr. **50**.

---

*JOURNAL DES ÉCONOMISTES

Revue mensuelle de la science économique et de la statistique
Paraît le 15 de chaque mois par fascicules grand in-8 de 10 à 12 feuilles
Rédacteur en chef : G. DE MOLINARI, correspondant de l'Institut
Abonnement : Un an, France, **36** fr. Six mois, **19** fr.
Union postale : Un an, **38** fr. Six mois, **20** fr. — Le numéro, **3** fr. **50**
Les abonnements partent de janvier ou de juillet.

---

*Revue de l'École d'Anthropologie de Paris

Recueil mensuel publié par les professeurs. — (17e année, 1907.)
Abonnement du 1er janvier : France et Étranger, **10** fr. — Le numéro, **1** fr.

REVUE ÉCONOMIQUE INTERNATIONALE

(4e année, 1907) **Mensuelle**
Abonnement : Un an, France et Belgique, **50** fr. ; autres pays, **56** fr.

Bulletin de la Société libre pour l'Étude psychologique de l'Enfant

10 numéros par an. — **Abonnement du 1er octobre : 3** fr.

LES DOCUMENTS DU PROGRÈS

Revue mensuelle internationale (1re année, 1907)
Dr R. BRODA, Directeur.
Abonnement: 1 an : France, **10** fr. — Etranger, **12** fr. La livraison, **1** fr.

BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE

Publiée sous la direction de M. Émile ALGLAVE

Les titres marqués d'un astérisque * sont adoptés par le *Ministère de l'Instruction publique de France* pour les bibliothèques des lycées et des collèges.

LISTE PAR ORDRE D'APPARITION

109 VOLUMES IN-8, CARTONNÉS A L'ANGLAISE, OUVRAGES A 6, 9 ET 12 FR.

Volumes parus en 1907

108. CONSTANTIN (Capitaine). **Le rôle sociologique de la guerre et le sentiment national.** Suivi de la traduction de *La guerre, moyen de sélection collective*, par le Dr STEINMETZ. 1 vol. 6 fr.

109. LŒB, professeur à l'Université Berkeley. **La dynamique des phénomènes de la vie.** Traduit de l'allemand par MM. DAUDIN et SCHAEFFER, préf. de M. le Prof. GIARD, de l'Institut. 1 vol. avec fig. 9 fr.

1. TYNDALL (J.). * **Les Glaciers et les Transformations de l'eau,** avec figures. 1 vol. in-8. 7e édition. 6 fr.
2. BAGEHOT. * **Lois scientifiques du développement des nations.** 1 vol. in-8. 6e édition. 6 fr.
3. MAREY, de l'Institut. * **La Machine animale.** *Épuisé.*
4. BAIN. * **L'Esprit et le Corps.** 1 vol. in-8. 6e édition. 6 fr.
5. PETTIGREW. * **La Locomotion chez les animaux,** marche, natation et vol. 1 vol. in-8 avec figures. 2e édit. 6 fr.
6. HERBERT SPENCER. * **La Science sociale.** 1 v. in-8. 14e édit. 6 fr.
7. SCHMIDT (O.). * **La Descendance de l'homme et le Darwinisme.** 1 vol. in-8, avec fig 6e édition. 6 fr.
8. MAUDSLEY. * **Le Crime et la Folie.** 1 vol. in-8. 7e édit. 6 fr.
9. VAN BENEDEN. * **Les Commensaux et les Parasites dans le règne animal.** 1 vol. in-8, avec figures. 4e édit. 6 fr.
10. BALFOUR STEWART. * **La Conservation de l'énergie,** avec figures. 1 vol. in-8. 6e édition. 6 fr.
11. DRAPER. **Les Conflits de la science et de la religion.** 1 vol. in-8. 10e édition. 6 fr.
12. L. DUMONT. * **Théorie scientifique de la sensibilité. Le plaisir et la douleur.** 1 vol. in-8. 4e édition. 6 fr.
13. SCHUTZENBERGER. * **Les Fermentations** In-8 6e édit. 6 fr.
14. WHITNEY. * **La Vie du langage.** 1 vol. in-8. 4e édit 6 fr.
15. COOKE et BERKELEY * **Les Champignons.** In-8 av. fig., 4e éd. 6 fr.
16. BERNSTEIN. * **Les Sens.** 1 vol. in-8, avec 91 fig. 5e édit. 6 fr.
17. BERTHELOT, de l'Institut. * **La Synthèse chimique.** 1 vol. in-8. 8e édit 6 fr.
18. NIEWENGLOWSKI (H.). * **La photographie et la photochimie.** 1 vol. in-8, avec gravures et une planche hors texte. 6 fr.
19. LUYS. * **Le Cerveau et ses fonctions.** *Épuisé.*
20. STANLEY JEVONS. * **La Monnaie.** *Épuisé.*
21. FUCHS. * **Les Volcans et les Tremblements de terre.** 1 vol. in-8, avec figures et une carte en couleurs. 5e édition 6 fr.
22. GÉNÉRAL BRIALMONT. * **Les Camps retranchés.** *Épuisé.*
23. DE QUATREFAGES, de l'Institut. * **L'Espèce humaine.** 1 v. in-8. 13e édit. 6 fr.
24. BLASERNA et HELMHOLTZ. * **Le Son et la Musique.** 1 vol. in-8, avec figures. 5e édition. 6 fr.
25. ROSENTHAL. * **Les Nerfs et les Muscles.** *Epuisé.*

26. BRUCKE et HELMHOLTZ. * **Principes scientifiques des beaux-arts.** 1 vol. in-8, avec 39 figures. 4e édition. 6 fr.
27. WURTZ, de l'Institut. * **La Théorie atomique.** 1 vol. in-8. 9e éd. 6 fr.
28-29. SECCHI (le père). * **Les Étoiles.** 2 vol. in-8, avec 63 figures dans le texte et 17 pl. en noir et en couleurs hors texte. 3e édit. 12 fr.
30. JOLY. * **L'Homme avant les métaux.** *Épuisé.*
31. A. BAIN. * **La Science de l'éducation.** 1 vol. in-8. 9e édit. 6 fr.
32-33. THURSTON (R.). * **Histoire de la machine à vapeur.** 2 vol. in-8, avec 140 fig. et 16 planches hors texte. 3e édition. 12 fr.
34. HARTMANN (R.). * **Les Peuples de l'Afrique.** *Épuisé.*
35. HERBERT SPENCER. * **Les Bases de la morale évolutionniste.** 1 vol. in-8. 6e édition. 6 fr.
36. HUXLEY. * **L'Écrevisse**, introduction à l'étude de la zoologie. 1 vol. in-8, avec figures. 2e édition. 6 fr.
37. DE ROBERTY. * **La Sociologie.** 1 vol. in-8. 3e édition. 6 fr.
38. ROOD. * **Théorie scientifique des couleurs.** 1 vol. in-8, avec figures et une planche en couleurs hors texte. 2e édition. 6 fr.
39. DE SAPORTA et MARION. * **L'Évolution du règne végétal** (les Cryptogames). *Épuisé.*
40-41. CHARLTON BASTIAN. * **Le Cerveau, organe de la pensée chez l'homme et chez les animaux.** 2 vol. in-8, avec figures. 2e éd. 12 fr.
42. JAMES SULLY. * **Les Illusions des sens et de l'esprit.** 1 vol. in-8, avec figures. 3e édit. 6 fr.
43. YOUNG. * **Le Soleil.** *Épuisé.*
44. DE CANDOLLE. * **L'Origine des plantes cultivées.** 4e éd. 1 v. in-8. 6 fr.
45-46. SIR JOHN LUBBOCK. * **Fourmis, abeilles et guêpes.** *Épuisé.*
47. PERRIER (Edm.), de l'Institut. **La Philosophie zoologique avant Darwin.** 1 vol. in-8. 3e édition. 6 fr.
48. STALLO. * **La Matière et la Physique moderne.** 1 vol. in-8. 3e éd., précédé d'une Introduction par CH. FRIEDEL. 6 fr.
49. MANTEGAZZA. **La Physionomie et l'Expression des sentiments.** 1 vol. in-8. 3e édit., avec huit planches hors texte. 6 fr.
50. DE MEYER. * **Les Organes de la parole et leur emploi pour la formation des sons du langage.** In-8, avec 51 fig. 6 fr.
51. DE LANESSAN. * **Introduction à l'Étude de la botanique** (le Sapin). 1 vol. in-8. 2e édit., avec 143 figures. 6 fr.
52-53. DE SAPORTA et MARION. * **L'Évolution du règne végétal** (les Phanérogames). 2 vol. *Épuisé.*
54. TROUESSART, prof. au Muséum. * **Les Microbes, les Ferments et les Moisissures.** 1 vol. in-8. 2e édit., avec 107 figures. 6 fr.
55. HARTMANN (R.). * **Les Singes anthropoïdes.** *Épuisé.*
56. SCHMIDT (O.). * **Les Mammifères dans leurs rapports avec leurs ancêtres géologiques.** 1 vol. in-8, avec 51 figures. 6 fr.
57. BINET et FÉRÉ. **Le Magnétisme animal.** 1 vol. in-8. 4e édit. 6 fr.
58-59. ROMANES. * **L'Intelligence des animaux.** 2 v. in-8. 3e édit. 12 fr.
60. LAGRANGE (F.). **Physiol. des exerc. du corps.** 1 v. in-8. 7e éd. 6 fr.
61. DREYFUS. * **Évolution des mondes et des sociétés.** 1 v. in-8. 6 fr.
62. DAUBRÉE, de l'Institut. * **Les Régions invisibles du globe et des espaces célestes.** 1 v. in-8, avec 85 fig. dans le texte. 2 édit. 6 fr.
63-64. SIR JOHN LUBBOCK. * **L'Homme préhistorique.** 2 vol. *Épuisé.*
65. RICHET (CH.), professeur à la Faculté de médecine de Paris. **La Chaleur animale.** 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
66. FALSAN (A.). * **La Période glaciaire.** *Épuisé.*
67. BEAUNIS (H.). **Les Sensations internes.** 1 vol. in-8. 6 fr.
68. CARTAILHAC (E.). **La France préhistorique**, d'après les sépultures et les monuments. 1 vol. in-8, avec 162 figures. 2e édit. 6 fr.
69. BERTHELOT, de l'Institut. * **La Révol. chimique, Lavoisier.** 1 vol. in-8 2e éd. 6 fr.
70. SIR JOHN LUBBOCK. * **Les Sens et l'instinct chez les animaux**, principalement chez les insectes. 1 vol. in-8, avec 150 figures. 6 fr.

71. STARCKE. *__La Famille primitive.__ 1 vol. in-8. 6 fr.
72. ARLOING, prof. à l'Ecole de méd. de Lyon. *__Les Virus.__ 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
73. TOPINARD. *__L'Homme dans la Nature.__ 1 vol. in-8, avec fig. 6 fr.
74. BINET (Alf.). *__Les Altérations de la personnalité.__ In-8, 2 éd. 6 fr.
75. DE QUATREFAGES (A.). *__Darwin et ses précurseurs français.__ 1 vol. in-8. 2e édition refondue. 6 fr.
76. LEFÈVRE (A.). *__Les Races et les langues.__ *Épuisé.*
77-78. DE QUATREFAGES (A.), de l'Institut. *__Les Émules de Darwin.__ 2 vol. in-8, avec préfaces de MM. Edm. PERRIER et HAMY. 12 fr.
79. BRUNACHE (P.). *__Le Centre de l'Afrique. Autour du Tchad.__ 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
80. ANGOT (A.), directeur du Bureau météorologique. *__Les Aurores polaires.__ 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
81. JACCARD. *__Le pétrole, le bitume et l'asphalte__ au point de vue géologique. 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
82. MEUNIER (Stan.), prof. au Muséum. *__La Géologie comparée.__ 2e éd. in-8, avec fig. 6 fr.
83. LE DANTEC, chargé de cours à la Sorbonne. *__Théorie nouvelle de la vie.__ 4e éd. 1 v. in-8, avec fig. 6 fr.
84. DE LANESSAN. *__Principes de colonisation.__ 1 vol. in-8. 6 fr.
85. DEMOOR, MASSART et VANDERVELDE. *__L'évolution régressive en biologie et en sociologie.__ 1 vol. in-8, avec gravures. 6 fr.
86. MORTILLET (G. de). *__Formation de la Nation française.__ 2e édit. 1 vol. in-8, avec 150 gravures et 18 cartes. 6 fr.
87. ROCHÉ (G.). *__La Culture des Mers__ (piscifacture, pisciculture, ostréiculture). 1 vol. in-8, avec 81 gravures. 6 fr.
88. COSTANTIN (J.), prof. au Muséum. *__Les Végétaux et les Milieux cosmiques__ (adaptation, évolution). 1 vol. in-8, avec 171 gra. 6 fr.
89. LE DANTEC. __L'évolution individuelle et l'hérédité.__ 1 vol. in-8. 6 fr.
90. GUIGNET et GARNIER. *__La Céramique ancienne et moderne.__ 1 vol., avec grav. 6 fr.
91. GELLÉ (E.-M.). *__L'audition et ses organes.__ 1 v. in-8, avec grav. 6 fr.
92. MEUNIER (St.). *__La Géologie expérimentale.__ 2e éd. in-8, av. gr. 6 fr.
93. COSTANTIN (J.). *__La Nature tropicale.__ 1 vol. in-8, avec grav. 6 fr.
94. GROSSE (E.). *__Les débuts de l'art.__ Introduction de L. MARILLIER. 1 vol. in-8, avec 32 gravures dans le texte et 3 pl. hors texte. 6 fr.
95. GRASSET (J.), prof. à la Faculté de méd. de Montpellier. __Les Maladies de l'orientation et de l'équilibre.__ 1 vol. in-8, avec grav. 6 fr.
96. DEMENŸ (G.). *__Les bases scientifiques de l'éducation physique.__ 1 vol. in-8, avec 198 gravures. 3e édit. 6 fr.
97. MALMÉJAC (F.). *__L'eau dans l'alimentation.__ 1 v. in-8, avec grav. 6 fr.
98. MEUNIER (Stan.). *__La géologie générale.__ 1 v. in-8, avec grav. 6 fr.
99. DEMENŸ (G.). __Mécanisme et éducation des mouvements.__ 2e édit. 1 vol. in-8, avec 565 gravures. 9 fr.
100. BOURDEAU (L.). __Histoire de l'habillement et de la parure.__ 1 vol. in-8. 6 fr.
101. MOSSO (A.). *__Les exercices physiques et le développement intellectuel.__ 1 vol. in-8. 6 fr.
102. LE DANTEC (F.). __Les lois naturelles.__ 1 vol. in-8, avec grav. 6 fr.
103. NORMAN LOCKYER. *__L'évolution inorganique.__ 1 vol. in-8, avec 42 gravures. 6 fr.
104. COLAJANNI (N.). *__Latins et Anglo-Saxons.__ 1 vol. in-8. 9 fr.
105. JAVAL (E.), de l'Académie de médecine. *__Physiologie de la lecture et de l'écriture.__ 1 vol. in-8, avec 96 gr. 2e éd. 6 fr.
106. COSTANTIN (J.). *__Le Transformisme appliqué à l'agriculture.__ 1 vol. in-8, avec 105 gravures. 6 fr.
107. LALOY (L.). *__Parasitisme et mutualisme dans la nature.__ Préface du Pr A. GIARD. 1 vol. in-8, avec 82 gravures. 6 fr.

RÉCENTES PUBLICATIONS

HISTORIQUES, PHILOSOPHIQUES ET SCIENTIFIQUES

qui ne se trouvent pas dans les collections précédentes.

Volumes parus en 1907

ARMINJON (P.), prof. à l'École Khédiviale de Droit du Caire. **L'enseignement, la doctrine et la vie dans les universités musulmanes d'Égypte.** 1 vol. in-8. 6 fr. 50

BRASSEUR. **Psychologie de la force.** 1 vol. in-8. 3 fr. 75

DANTU (G.), docteur ès lettres. **Opinions et critiques d'Aristophane sur le mouvement politique et intellectuel à Athènes.** 1 vol. gr. in-8. 3 fr.

— **L'éducation d'après Platon.** 1 vol. gr. in-8. 6 fr.

DICRAN ASLANIAN. **Les principes de l'évolution sociale.** 1 vol. in-8. 5 fr.

HARTENBERG (Dr P.). **Sensations païennes.** 1 vol. in-16. 3 fr.

HÖFFDING (H.), prof. à l'Université de Copenhague. **Morale.** *Essai sur les principes théoriques et leur application aux circonstances particulières de la vie*, traduit d'après la 2e éd. allemande par L. POITIEVIN, prof. de philos. au Collège de Nantua. 2e édit. 1 vol. in-8. 10 fr.

JAMES (W.). * **Causeries pédagogiques**, trad. par L. PIDOUX, préface de M. PAYOT, recteur de l'Académie de Chambéry. 1 vol. in-16. 2 fr. 50

KEIM (A). **Notes de la main d'Helvétius**, publiées d'après un manuscrit inédit avec une introduction et des commentaires. 1 v. in-8. 3 fr.

LABROUE (H.), prof., agrégé d'histoire au Lycée de Toulon. **Le conventionnel Pinet**, d'après ses mémoires inédits. Broch. in-8. 3 fr.

— **Le Club Jacobin de Toulon (1790-1796).** Broch. gr. in-8. 2 fr.

LANESSAN (de). **L'éducation de la femme moderne.** 1 volume in-16. 3 fr. 50

LALANDE (A.), agrégé de philosophie. * **Précis raisonné de morale pratique** par questions et réponses. 1 vol. in-18. 1 fr.

LAZARD (R.). **Michel Goudchaux (1797-1862)**, ministre des Finances en 1848. Son œuvre et sa vie politique. 1 vol. gr. in-8. 10 fr.

NORMAND (Ch.), docteur ès lettres, prof., agrégé d'histoire au lycée Condorcet. **La Bourgeoisie française au XVIIe siècle.** *La vie publique. Les idées et les actions politiques* (1604-1661). Études sociales. 1 vol. gr. in-8, avec 8 pl. hors texte. 12 fr.

PIAT (C.). **De la croyance en Dieu.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

PILASTRE (E.) **Vie et caractère de Madame de Maintenon**, d'après les œuvres du duc de Saint Simon et des documents anciens ou récents, avec une introduction et des notes. 1 vol. in-8, avec portraits, vues et autographe. 5 fr.

Protection légale des travailleurs (La). (3e série, 1905-1906). 1 vol. in-18. 3 fr. 50

WYLM (Dr). **La morale sexuelle.** 1 vol. in-8. 5 fr.

Précédemment parus :

ALAUX. **Esquisse d'une philosophie de l'être.** In-8. 1 fr.

— **Les Problèmes religieux au XIXe siècle.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50

— **Philosophie morale et politique.** In-8. 1893. 7 fr. 50

— **Théorie de l'âme humaine.** 1 vol. in-8. 1895. 10 fr.

— **Dieu et le Monde.** *Essai de phil. première.* 1901. 1 vol. in-12. 2 fr. 50

AMIABLE (Louis). **Une loge maçonnique d'avant 1789.** 1 v. in-8. 6 fr.

ANDRÉ (L.), docteur ès lettres. **Michel Le Tellier et l'organisation de l'armée monarchique.** 1 vol. in-8 (*couronné par l'Institut*). 1906. 14 fr.

— **Deux mémoires inédits de Claude Le Peletier.** In-8. 1906. 3 fr. 50

ARNAUNÉ (A.), conseiller maître à la cour des Comptes. **La monnaie, le crédit et le change**, 3e édition, revue et augmentée. 1 vol. in-8. 1906. 8 fr.

ARRÉAT. **Une Éducation intellectuelle.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
— **Journal d'un philosophe.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50 (Voy. p. 2 et 6).
***Autour du monde**, par les BOURSIERS DE VOYAGE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS. (*Fondation Albert Kahn*). 1 vol. gr. in-8. 1904. 5 fr.
ASLAN (G.). **La Morale selon Guyau.** 1 vol. in-16. 1906. 2 fr.
ATGER (F.). **Hist. des doctrines du Contrat social.** 1 v. in-8. 1906. 8 fr.
BACHA (E.). **Le Génie de Tacite.** 1 vol. in-18. 4 fr.
BALFOUR STEWART et TAIT. **L'Univers invisible.** 1 vol. in-8. 7 fr
BELLANGER (A.), docteur ès lettres. **Les concepts de cause et l'activité intentionnelle de l'esprit.** 1 vol. in-8. 1905. 5 fr.
BENOIST-HANAPPIER (L.), docteur ès lettres. **Le drame naturaliste en Allemagne.** In-8. *Couronné par l'Académie française.* 1905. 7 fr. 50
BERNÁTH (de). **Cléopâtre.** *Sa vie, son règne.* 1 vol in-8. 1903. 8 fr.
BERTON (H.), docteur en droit. **L'évolution constitutionnelle du second empire.** Doctrines, textes, histoire. 1 fort vol. in-8. 1900. 12 fr.
BOURDEAU (Louis). **Théorie des sciences.** 2 vol. in-8. 20 fr.
— **La Conquête du monde animal.** In-8. 5 fr
— **La Conquête du monde végétal.** In-8. 1893. 5 fr.
— **L'Histoire et les historiens.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50
— * **Histoire de enl'alimtation.** 1894. 1 vol. in-8. 5 fr.
BOUTROUX (Em.), de l'Institut. ***De l'Idée de loi naturelle.** 1 vol. in-8. 2 fr. 50.
BRANDON-SALVADOR (Mme). **A travers les moissons.** *Ancien Test. Talmud. Apocryphes. Poètes et moralistes juifs du moyen âge.* In-16. 1903. 4 fr.
BRASSEUR. **La question sociale.** 1 vol. in-8 1900. 7 fr. 50
BROOKS ADAMS. **Loi de la civilisation et de la décadence.** In-8. 7 fr. 50
BROUSSEAU (K.). **Éducation des nègres aux États-Unis.** In-8. 7 fr. 50
BUCHER (Karl). **Etudes d'histoire et d'économie polit.** In-8. 1901 6 fr.
BUDÉ (E. de). **Les Bonaparte en Suisse.** 1 vol. in-12. 1905. 3 fr. 50
BUNGE (C.-O.). **Psychologie individuelle et sociale.** In-16. 1904. 3 fr.
CANTON (G.). **Napoléon antimilitariste.** 1902. In-16. 3 fr. 50
CARDON (G.). ***La Fondation de l'Université de Douai.** In-8. 10 fr.
CHARRIAUT (H.). **Après la séparation.** In-12. 1905. 3 fr. 50
CLAMAGERAN. **La Réaction économique et la démocratie.** In-18. 1 fr. 25
— **La lutte contre le mal.** 1 vol. in-18. 1897. 3 fr. 50
— **Études politiques, économiques et administratives.** Préface de M. BERTHELOT. 1 vol gr. in-8. 1904. 10 fr.
— **Philosophie religieuse.** *Art et voyages.* 1 vol. in-12. 1904. 3 fr. 50
— **Correspondance (1849-1902).** 1 vol. gr. in-8. 1905. 10 fr.
COLLIGNON (A.). **Diderot** 2e édit. 1907. In-12. 3 fr. 50
COMBARIEU (J.), chargé de cours au Collège de France. ***Les rapports de la musique et de la poésie.** 1 vol. in-8. 1893. 7 fr. 50
Congrès de l'Éducation sociale, Paris 1900. 1 vol. in-8. 1901. 10 fr.
IVe Congrès international de Psychologie, Paris 1900. In-8. 20 fr.
Ve Congrès international de Psychologie, Rome 1905. In-8. 20 fr.
COSTE. **Économie polit. et physiol. sociale.** In-18. 3 fr. 50 (V. p. 3 et 7).
COUBERTIN (P. de). **La gymnastique utilitaire.** 2e édit. In-12. 2 fr. 50
COUTURAT (Louis). ***De l'infini mathématique.** In-8. 1896. 12 fr.
DANY (G.), docteur en droit. ***Les Idées politiques en Pologne à la fin du XVIIIe siècle.** *La Constit. du 3 mai* 1793. In-8. 1901. 6 fr.
DAREL (Th.). **Le peuple-roi.** *Essai de sociologie universaliste.* In-8. 1904. 3 f. 50
DAURIAC. **Croyance et réalité.** 1 vol. in-18. 1889. 3 fr. 50
— **Le Réalisme de Reid.** In-8. 1 fr.
DEFOURNY (M.). **La sociologie positiviste.** *Auguste Comte.* In-8. 1902. 6 fr.
DERAISMES (Mlle Maria). **Œuvres complètes.** 4 vol. Chacun. 3 fr. 50
DESCHAMPS. **Principes de morale sociale.** 1 vol. in-8. 1903. 3 fr. 50
DESPAUX. **Genèse de la matière et de l'énergie.** In-8. 1900. 4 fr.
— **Causes des énergies attractives.** 1 vol. in-8. 1902. 5 fr.
— **Explication mécanique de la matière, de l'électricité et du magnétisme.** 1 vol. in-8. 1905. 4 fr.

DOLLOT (R.), docteur en droit. **Les origines de la neutralité de la Belgique** (1609-1830). 1 vol. in-8. 1902. 10 fr.
DUBUC (P.). ***Essai sur la méthode en métaphysique.** 1 vol. in-8. 5 fr.
DUGAS (L.). ***L'amitié antique.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50
DUNAN. ***Sur les formes a priori de la sensibilité.** 1 vol. in-8. 5 fr.
DUNANT (E.). **Les relations diplomatiques de la France et de la République helvétique** (1798-1803). 1 vol. in-8. 1902. 20 fr.
DU POTET. **Traité complet de magnétisme.** 5e éd. 1 vol. in-8. 8 fr.
— **Manuel de l'étudiant magnétiseur.** 6e éd., gr. in-18, avec fig. 3 fr. 50
— **Le magnétisme opposé à la médecine.** 1 vol. in-8. 6 fr.
DUPUY (Paul). **Les fondements de la morale.** In-8. 1900. 5 fr.
— **Méthodes et concepts.** 1 vol. in-8. 1903. 5 fr.
***Entre Camarades**, par les anciens élèves de l'Université de Paris. *Histoire, littérature, philologie, philosophie.* 1901. In-8. 10 fr.
ESPINAS (A.), de l'Institut ***Les Origines de la technologie.** 1 vol. in 8. 1897. 5 fr.
FERRÈRE (F.). **La situation religieuse de l'Afrique romaine** depuis la fin du IVe siècle jusqu'à l'invasion des Vandales. 1 v. in-8. 1898. 7 fr. 50
Fondation universitaire de Belleville (La). Ch. GIDE. *Travail intellect. et travail manuel;* J. BARDOUX. *Prem. efforts et prem. année.* In-16. 1 fr. 50
GELEY (G.). **Les preuves du transformisme.** In-8. 1901. 6 fr.
GILLET (M.). **Fondement intellectuel de la morale.** In-8. 3 fr. 75
GIRAUD-TEULON. **Les origines de la papauté.** In-12. 1905. 2 fr.
GOURD. **Le Phénomène.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50
GREEF (Guillaume de). **Introduction à la Sociologie.** 2 vol. in-8. 10 fr.
— **L'évol. des croyances et des doctr. polit.** In-12. 1895. 4 fr. (V. p. 3 et 8.)
GRIVEAU (M.). **Les Éléments du beau.** In-18. 4 fr. 50
— **La Sphère de beauté**, 1901. 1 vol. in-8. 10 fr.
GUEX (F.), professeur à l'Université de Lausanne. **Histoire de l'Instruction et de l'Éducation** In-8 avec gravures, 1906. 6 fr.
GUYAU. **Vers d'un philosophe.** In-18. 3e édit. 3 fr. 50
HALLEUX (J.). **L'Evolutionnisme en morale** (*H. Spencer*). In-12. 3 fr. 50
HALOT (C.). **L'Extrême-Orient.** In-16. 1905. 4 fr.
HOCQUART (E.). **L'Art de juger le caractère des hommes sur leur écriture**, préface de J. CRÉPIEUX-JAMIN. Br. in-8. 1898. 1 fr.
HORVATH, KARDOS et ENDRODI. ***Histoire de la littérature hongroise**, adapté du hongrois par J. KONT. Gr. in-8, avec gr. 1900. 10 fr.
ICARD. **Paradoxes ou vérités.** 1 vol. in-12. 1895. 3 fr. 50
JAMES (W.). **L'Expérience religieuse**, traduit par F. ABAUZIT, agrégé de philosophie. 1 vol. in-8°. 2e éd. 1907. Cour. par l'Acad. française. 10 fr.
JANSSENS (E.). **Le néo-criticisme de Ch. Renouvier.** In-16. 1904. 3 fr. 50
— **La philosophie et l'apologétique de Pascal.** 1 vol in 16. 4 fr.
JOURDY (Général). **L'instruction de l'armée française**, de 1815 à 1902. 1 vol. in-16. 1903. 3 fr. 50
JOYAU. **De l'Invention dans les arts et dans les sciences.** 1 v. in-8. 5 fr.
— **Essai sur la liberté morale.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50
KARPPE (S.), docteur ès lettres. **Les origines et la nature du Zohar**, précédé d'une *Etude sur l'histoire de la Kabbale.* 1901. In-8. 7 fr. 50
KAUFMANN. **La cause finale et son importance.** In-12. 2 fr. 50
KINGSFORD (A.) et MAITLAND (E.). **La Voie parfaite ou le Christ ésotérique**, précédé d'une préface d'Edouard SCHURÉ. 1 vol. in-8. 1892. 6 fr.
KOSTYLEFF. **Évolution dans l'histoire de la philosophie.** In-16. 2 fr. 50
— **Les substituts de l'âme dans la psychologie moderne.** In-8. 1906. 4 fr.
LACOMBE (Cl de). **La maladie contemporaine.** *Examen des principaux problèmes sociaux au point de vue positiviste.* 1 vol. in-8. 1906. 3 fr. 50
LAFONTAINE. **L'art de magnétiser.** 7e édit. 1 vol. in-8. 5 fr.
— **Mémoires d'un magnétiseur.** 2 vol. gr. in-18. 7 fr.
LANESSAN (de), ancien ministre de la Marine. **Le Programme maritime de 1900-1906.** In-12. 2e éd. 1903. 3 fr. 50

LASSERRE (A.). **La participation collective des femmes à la Révolution française.** In-8. 1905. 5 fr.
LAVELAYE (Em. de). **De l'avenir des peuples catholiques.** In-8. 25 c.
LEMAIRE (P.). **Le cartésianisme chez les Bénédictins.** In-8. 6 fr. 50
LEMAITRE (J.), professeur au Collège de Genève. **Audition colorée et phénomènes connexes observés chez des écoliers.** In-12. 1900. 4 fr.
LETAINTURIER (J.). **Le socialisme devant le bon sens.** In-18. 1 fr. 50
LEVI (Eliphas). **Dogme et rituel de la haute magie.** 2 vol. in-8. 18 fr.
— **Histoire de la magie.** Nouvelle édit. 1 vol. in-8, avec 90 fig. 12 fr.
— **La clef des grands mystères.** 1 vol. in-8, avec 22 pl. 12 fr.
— **La science des esprits.** 1 vol. 7 fr.
LEVY (L.-G.), docteur ès lettres. **La famille dans l'antiquité israélite.** 1 vol. in-8. 1905. Couronné par l'Académie française. 5 fr.
LÉVY-SCHNEIDER (L.), professeur à l'Université de Nancy. **Le conventionnel Jeanbon Saint-André** (1749-1813). 1901. 2 vol. in-8. 15 fr.
LICHTENBERGER (A.). **Le socialisme au XVIII^e siècle.** In-8. 7 fr. 50
MABILLEAU (L.). ***Histoire de la philos. atomistique.** In-8. 1895. 12 fr.
MAGNIN (E.). **L'art et l'hypnose.** In-8 avec grav. et pl. 1906. 20 fr.
MAINDRON (Ernest). ***L'Académie des sciences.** In-8 cavalier, 53 grav., portraits, plans. 8 pl. hors texte et 2 autographes. 6 fr.
MANDOUL (J.) **Un homme d'État italien : Joseph de Maistre.** In-8. 8 fr.
MARGUERY (E.). **Le droit de propriété et le régime démocratique** 1 vol. in-16. 1905. 2 fr. 50
MARIÉTAN (J.). **La classification des sciences, d'Aristote à saint Thomas.** 1 vol. in-8. 1901 3 fr.
MATAGRIN. **L'esthétique de Lotze.** 1 vol. in-12. 1900. 2 fr.
MERCIER (Mgr). **Les origines de la psych. contemp.** In-12. 1898. 5 fr.
MICHOTTE (A.). **Les signes régionaux** (répartition de la sensibilité tactile). 1 vol. in-8 avec planches. 1905. 5 fr.
MILHAUD (G.) ***Le positiv. et le progrès de l'esprit.** In-16. 1902. 2 fr. 50
MILLERAND, FAGNOT, STROHL. **La durée légale du travail.** In-12. 1906. 2 fr. 50
MODESTOV (B.). ***Introduction à l'Histoire romaine.** *L'ethnologie préhistorique, les influences civilisatrices à l'époque préromaine et les commencements de Rome,* traduit du russe sur MICHEL DELINES. Avant-propos de M. SALOMON REINACH, de l'Institut. 1 vol. in-4 avec 36 planches hors texte et 27 figures dans le texte. 1907. 15 fr.
MONNIER (Marcel). ***Le drame chinois.** 1 vol. in-16. 1900. 2 fr. 50
NEPLUYEFF (N. de). **La confrérie ouvrière et ses écoles,** in-12. 2 fr.
NODET (V.). **Les agnoscies, la cécité psychique.** In-8. 1899. 4 fr.
NOVICOW (J.). **La Question d'Alsace-Lorraine.** In-8. 1 fr. (V. p. 4, 10 et 19.)
— **La Fédération de l'Europe.** 1 vol. in-18. 2^e édit. 1901. 3 fr. 50
— **L'affranchissement de la femme.** 1 vol. in-16. 1903. 3 fr.
OVERBERGH. **La réforme de l'enseignement.** 2 vol. in-4. 1906. 10 fr.
PARIS (Comte de). **Les Associations ouvrières en Angleterre** (Trades-unions). 1 vol. in-18. 7^e édit. 1 fr. — Édition sur papier fort. 2 fr 50
PARISET (G.), professeur à l'Université de Nancy. **La Revue germanique de Dollfus et Nefftzer.** In-8. 1906. 2 fr.
PAUL-BONCOUR (J.). **Le fédéralisme économique,** préf. de WALDECK-ROUSSEAU. 1 vol. in-8. 2^e édition. 1901. 6 fr.
PAULHAN (Fr.). **Le Nouveau mysticisme.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
PELLETAN (Eugène). ***La Naissance d'une ville** (Royan). In-18. 2 fr.
— ***Jarousseau, le pasteur du désert.** 1 vol. in-18. 2 fr.
— ***Un Roi philosophe :** *Frédéric le Grand.* In-18. 3 fr. 50
— **Droits de l'homme.** In-16. 3 fr. 50
— **Profession de foi du XIX^e siècle.** In-16. 3 fr. 50
PEREZ (Bernard). **Mes deux chats.** In-12, 2^e édition. 1 fr. 50
— **Jacotot et sa Méthode d'émancipation intellect.** In-18. 3 fr.
— **Dictionnaire abrégé de philosophie.** 1893. in-12. 1 fr. 50 (V. p. 10).
PHILBERT (Louis). **Le Rire.** In-8. (Cour. par l'Académie française.) 7 fr. 50

PHILIPPE (J.). **Lucrèce dans la théologie chrétienne.** In-8. 2 fr. 50

PHILIPPSON (J.). **L'autonomie et la centralisation du système nerveux des animaux.** 1 vol. in-8 avec planches. 1905. 5 fr.

PIAT (C.). **L'Intellect actif.** 1 vol. in-8. 4 fr.

— **L'Idée ou critique du Kantisme.** 2e édition 1901. 1 vol. in-8. 6 fr.

PICARD (Ch.). **Sémites et Aryens** (1893). In-18. 1 fr. 50

PICTET (Raoul). **Étude critique du matérialisme et du spiritualisme par la physique expérimentale.** 1 vol. gr. in-8. 10 fr.

PINLOCHE (A.), professeur honre de l'Univ. de Lille. ***Pestalozzi et l'éducation populaire moderne.** In-16. 1902. (*Cour. par l'Institut.*) 2 fr. 50

POEY. **Littré et Auguste Comte.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

PRAT (Louis), docteur ès lettres. **Le mystère de Platon.** 1 vol. in-8. 1900. 4 fr.

— **L'Art et la beauté.** 1 vol. in-8. 1903. 5 fr.

— **Protection légale des travailleurs (La).** 1 vol. in-12. 1904. 3 fr. 50

Les dix conférences composant ce volume se vendent séparées chacune. 0 fr. 60

REGNAUD (P.). **L'origine des idées et la science du langage.** In-12. 1 fr. 50

RENOUVIER, de l'Inst. **Uchronie.** *Utopie dans l'Histoire.* 2e éd. 1901. In-8. 7 50

ROBERTY (J.-E.) **Auguste Bouvier,** pasteur et théologien protestant. 1826-1893. 1 fort vol. in-12. 1901. 3 fr. 50

ROISEL. **Chronologie des temps préhistoriques.** In-12. 1900. 1 fr.

ROTT (Ed.). **La représentation diplomatique de la France auprès des cantons suisses confédérés.** T. I (1498-1559). Gr. in-8. 1900, 12 fr. — T. II (1559-1610). Gr. in-8. 1902. T. III (1610-1626). Gr. in-8. 1906. 20 fr. (*Récompensé par l'Institut.*)

SABATIER (C.). **Le Duplicisme humain.** 1 vol. in-18. 1906. 2 fr. 50

SAUSSURE (L. de). **Psychol. de la colonisation franç.** In-12. 3 fr. 50

SAYOUS (E.). ***Histoire des Hongrois.** 2e édit. ill. Gr. in-8. 1900. 15 fr.

SCHILLER (Études sur), par MM. SCHMIDT, FAUCONNET, ANDLER, XAVIER LÉON, SPENLÉ, BALDENSPERGER, DRESCH, TIBAL, EHRHARD, Mme TALAYRACH D'ECKARDT, H. LICHTENBERGER, A. LÉVY. In-8. 1906. 4 fr.

SCHINZ. **Problème de la tragédie en Allemagne.** In-8. 1903. 1 fr. 25

SECRÉTAN (H.). **La Société et la morale.** 1 vol. in-12. 1897. 3 fr. 50

SEIPPEL (P.), professeur à l'École polytechnique de Zurich. **Les deux Frances et leurs origines historiques.** 1 vol. in-8. 1906. 7 fr. 50

SIGOGNE (E.). **Socialisme et monarchie.** In-16. 1906. 2 fr. 50

SKARZYNSKI (L.). ***Le progrès social à la fin du XIXe siècle.** Préface de M. LÉON BOURGEOIS. 1901. 1 vol. in-12. 4 fr. 50

SOREL (Albert), de l'Acad. franç. **Traité de Paris de 1815.** In-8. 4 fr. 50

TARDE (G.), de l'Institut. **Fragment d'histoire future.** In-8. 5 fr.

VALENTINO (Dr Ch.). **Notes sur l'Inde.** In-16. 1906. 4 fr.

VAN BIERVLIET (J.-J.). **Psychologie humaine.** 1 vol. in-8. 8 fr.

— **La Mémoire.** Br. in-8. 1893. 2 fr.

— **Etudes de psychologie.** 1 vol. in-8. 1901. 4 fr.

— **Causeries psychologiques.** 2 vol. in-8. Chacun. 3 fr.

— **Esquisse d'une éducation de la mémoire.** 1904. In-16. 2 fr.

VERMALE (F.). **La répartition des biens ecclésiastiques nationalisés dans le département du Rhône.** In-8. 1906. 2 fr. 50

VITALIS. **Correspondance politique de Dominique de Gabre.** 1904. In-8. 12 fr. 50

ZAPLETAL. **Le récit de la création dans la Genèse.** In-8. 3 fr. 50

ZOLLA (D.). **Les questions agricoles. 1894, 1895.** 2 vol. in-12. Chacun. 3 fr. 50

TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS

Adam 6, 13
Alaux 2, 26
Alengry (F.) 6
Alglave 23
Allier 2
Amiable 26
André 26
Andler 18
Angot 25
Aristote 12
Arloing 25
Arminjon 26
Arnauné 26
Arnold (Matthew) 6
Arréat 2, 6, 27
Aslan 27
Atger 27
Aubry 6
Auerbach 18
Aulard 16
Bacha 27
Bacon 13
Bagehot 23
Bain (Alex.) ... 6, 23, 24
Ballet (Gilbert) 2
Baldwin 6
Balfour Stewart .. 23, 27
Bardoux 6, 28
Barni 19
Barthélemy St-Hilaire 6, 12
Baruzi 12
Barzelotti 6
Basch 13, 15
Bayet 2
Bazaillas 6
Beaunis 24
Beaussire 2, 13, 19
Bellaigue 14
Bellamy 15
Bellanger 27
Bémont (Ch.) 22
Belot 6
Benard 12
Benoist-Hanappier ... 27
Bérard (V.) 18
Bergson 2, 6
Berkeley 13, 23
Bernard (A.) 17
Bernath (de) 27
Bernstein 23
Bertauld 2
Berthelot 23, 24
Berton 27
Bertrand 6
Binet 2, 6, 24, 25
Blanc (Louis) 17, 19
Blaserna 23
Blondel 2
Boirac 6
Boiteau 16
Bolton King 18
Bondois 16
Bonet-Maury 19
Bornarel 16
Bos 2
Boucher 2
Bougié 2, 6, 15
Bourdeau (J.) 2, 19
Bourdeau (L.) .. 6, 25, 27
Bourdon 7
Bourgeois (E.) 21
Bourlier 18
Boutroux (E.) .. 2, 7, 27
Boutroux (P.) 20
Brandon-Salvador ... 27
Braunschvig 7
Brasseur 26, 27
Bray 7
Brenet 14
Brochard 7
Broda (R.) 22
Brooks Adams 27
Brousseau 27
Brucke 24
Brunache 25
Brunschvicg 3, 7
Bücher (Karl) 27
Budé 27
Bunge (C. O.) 27
Burdin 21
Bureau 15
Cahen (L.) 16
Caix de St-Aymour .. 21
Candolle 24
Canton 27
Cardon 27
Carnot 16
Carra de Vaux 14
Carrau 7
Cartailhac 24
Cartault 20
Chabot 7
Chantavoine 14
Charriaut 27
Charlton Bastian 24
Clamageran 27
Clay 7
Coignet (C.) 2
Colajanni 25
Collignon 27
Collins 7
Combarieu 27
Combes de Lestrade . 18
Comte (A.) 7
Constantin 23
Cooke 23
Cordier 18, 19
Cosentini 7
Costantin 25
Coste 3, 7, 27
Couailhac 14
Coubertin 27
Couchoud 14
Courant 14, 19
Courcelle 14
Couturat 7, 12, 27
Crépieux-Jamin 7
Cresson 2, 3, 7, 13
Daendliker 18
Damé 18
Damiron 13
Dantu (G.) 26
Danville 3
Dany 27
Darel (Th.) 27
Daubrée 24
Dauriac 3, 7, 27
Dauzat (A.) 20
Deberle 19
Debidour 16
Defourny 27
Delacroix 13
De la Grasserie 7
Delbos 7
Delord 17, 19
Delvaille 7
Delvolve 3, 7
Demeny 25
Demoor 25
Depasse 19
Deraismes 27
Derocquigny 19
Deschamps 27
Deschanel 19
Despaux 27
Despois 16
Dick May 15
Dicran Aslanian 26
D'Indy 14
Doellinger 16
Dollot 28
Domet de Vorges 14
Draghicesco 7
Draper 23
Dreyfus (C.) 24
Dreyfus-Brisac 13
Driault 16, 18, 19
Droz 13
Dubuc 28
Duclaux 15
Dufour (Médéric) 12
Dugald-Stewart 13
Dugas 3, 28
Du Maroussem 15
Dumas (G.) 3, 7, 22
Dumont 23
Dumoulin 16
Dunan 3, 28
Dunant (E.) 28
Du Potet 28
Duprat 3, 7
Duproix 7, 13
Dupuy 28
Durand (de Gros) . 3, 7
Durkheim 3, 6, 7
Duval 17
Egger 8
Eichthal (d') 3, 19
Ellis Stevens 19
Encausse 3
Endrodi 28
Erasme 13
Espinas 3, 8, 28
Evellin (F.) 6
Fabre (J.) 12
Fabre (P.) 19
Fagnot 29
Faivre 3
Farges 21
Favre (Mme J.) 12
Féré 3, 24
Ferrère 28
Ferrero 8, 9
Ferri (Enrico) 3, 8
Ferri (L.) 8
Fierens-Gevaert 3
Figard 12
Finot 8
Fleury (de) 3
Fonsegrive 3, 8
Foucault 8
Fouillée 3, 6, 8, 12
Fournière 3, 8, 15
Franck 3
Fuchs 23
Fulliquet 8
Gaffarel 16, 17, 18
Gaisman 17
Garnier 25
Garofalo 8
Gauckler 3
Geffroy 21
Geley 3, 28
Gellé 25
Gérard-Varet 8
Gide 28
Gillet 28
Giraud-Teulon 28
Gley 8
Goblot 3, 8
Godfernaux 3
Gomel 16
Gomperz 12
Gory 8
Gourd 28
Grasset 3, 8, 25
Graef (de) 3, 8, 28
Griveau 28
Groos 8
Grosse 25
Guéroult 19
Guex 28
Guilland 18
Guignet 25
Guiraud 20
Gurney 8
Guyau 3, 8, 12, 28
Guyot 12
Halévy (Elie) 8, 12
Halleux 28
Halot 28
Hamelin 6, 12
Hannequin 8
Hanotaux 21
Hartenberg 8, 26
Hartmann (E. de) 3
Hatzfeld 12, 14
Hauser 15
Hauvette 20
Hébert 8
Hegel 13
Helmholtz 23, 24
Hémon 8
Henry (Victor) 20
Herbart 13
Herbert Spencer. Voy. Spencer.
Herckenrath 3
Hirth 9
Hocquart 28
Höffding 9, 26
Horric de Beaucaire. 21
Horvath 28
Huxley 24
Icard 28
Isambert 9, 17
Izoulet 9
Jaccard 25
Jacoby 9
Jaell 3
James 3, 26, 28
Janet (Paul) ... 3, 9, 12
Janet (Pierre) 9, 22
Janssens 28
Jankelewitch 3
Jaurès 9
Javal 25
Joly (H.) 14
Jourdy 28
Joyau 28
Kant 13
Kardos 28
Karppe 9, 28
Kauffmann 28
Kaulek 21
Keim 6, 26
Kingsford 28
Kostyleff 28
Krantz 12
Labroue 26
Lachelier 2
Lacombe 9
Lacombe (de) 28
Lafaye 20
Lafontaine 28
Lafontaine (A.) 12
Lagrange 24
Laisant 3
Lalande 9, 26
Laloy 25
Laloy (L.) 14
Lampérière 4
Landry 4, 9
Lanessan (de) 9, 15, 17, 24, 25, 26, 28
Lang 9
Lange 4
Langlois 20
Lanson 20
Lapie 4, 9, 17
Laschi 9
Lasserre 29
Laugel 4, 17
Lauvrière 9
Laveleye (de) .. 9, 19, 29
Lazard (R.) 26
Leblond (M.-A.) 17
Lebon (A.) 21
Le Bon (G.) 4, 9
Léchalas 4, 9
Lechartier 9
Leclère (A.) 9
Le Dantec 4, 9, 25
Lefèvre (G.) 4, 19
Lefèvre-Pontalis 21
Lemaire 29
Lemaitre 29
Léon (Xavier) 9
Léonardon 14, 21
Leroy (Bernard) 9
Letainturier 29
Lévi (Eliphas) 29
Lévy (A.) 9, 13
Lévy-Bruhl 9, 13
Lévy (L.-G.) 29
Lévy-Schneider 29
Liard 4, 9, 12
Lichtenberger (A.) 19, 29
Lichtenberger (H.) 4, 9
Lodge (O.) 2
Lœb 23

Lombard 20
Lombroso 4, 9
Lubac 9
Lubbock 4, 24
Luchaire 20
Luquet 9
Lyon (Georges). 4, 6, 10
Mabilleau 29
Magnin 29
Maitland 28
Maindron 29
Malapert 10
Malméjac 25
Mandoul 29
Mantegazza 24
Marguery 4, 29
Mariétan 29
Marion 10
Martin-Chabot 20
Martin (F.) 10
Martin (J.) 14
Massard 25
Matagrin 29
Mathiez 17
Matter 16, 18, 19
Maudsley 23
Mauxion 4, 13
Maxwell 10
Mercier (Mgr) 29
Métin 15, 17, 18
Meunier (Stan.) 25
Meyer (de) 24
Michotte 29
Milhaud (E.) 18
Milhaud (G.) 4, 12, 29
Mill. Voy. Stuart Mill.
Millerand 29
Modestov 29
Molinari (G. de) 22
Mollien 16
Monnier 29
Monod (G.) 22
Monteil 19
Morel-Fatio 21
Mortillet (de) 25
Mosso 4, 25
Muller (Max) 10
Murisier 4
Myers 8, 10
Naville (A.) 4
Naville (Ernest) 10
Nayrac 10
Nepluyeff 29
Niewenglowski 23
Nodet 29
Noël (E.) 13
Noel (O.) 17
Nordau (Max) 4, 10
Normand Ch.) 26
Norman Lockyer 25
Novicow 4, 10, 19, 29
Oldenberg 10
Ollé-Laprune 13
Ossip-Lourié 4, 10
Ouvré 10, 12
Overbergh (Van) 29
Palante 4, 10
Papus 3
Paris (Cte de) 29
Parisot 29
Paul-Boncour 29
Paul-Boncour (J.) 4
Paul Louis 19
Paulhan 4, 10, 29
Payot 10
Pellet 17
Pelletan 29
Penjon 19
Perès 10
Perez (Bernard). 10, 29
Perrier 24
Pettigrew 23
Philbert 29
Philippe (J.) 4, 30
Philippson 30
Piat 10, 13, 14, 26, 30
Picard (Ch.) 30
Picavet 10, 12, 13
Pictet 30
Piderit 10
Pilastre (E.) 26
Pillon 4, 10
Pinloche 13, 19, 30
Pioger 4, 10
Piolet 17
Piriou 18
Pirro 14
Plantet 21
Platon 12
Podmore 8
Poey 30
Prat 10, 30
Preyer 10
Proal 2, 10
Puech 20
Quatrefages (de) 23, 25
Queyrat 4
Rageot 2, 10
Rambaud (A.) 21
Rauh 10
Recéjac 10
Recouly 18
Regnaud 5, 30
Reinach (J.) 19, 21
Renard 5, 10
Renouvier 6, 11, 30
Réville 5
Rey (A.) 2, 6
Reynald 18
Ribéry 11
Ribot (Th.) 5, 11, 22
Ricardou 11
Richard 5, 11
Richet 5, 24
Riemann 11
Rignano 11
Ritter (W.) 14
Rivaud 11, 12
Roberty (de) 5, 11, 24
Roberty 30
Roché 25
Rodier 12
Rodocanachi 18
Rœhrich (E.) 2
Rogues de Fursac (J.) 2
Roisel 5, 30
Romanes 11, 24
Rood 24
Rott 30
Rousseau (J.-J.) 13
Roussel - Despierres (Fr.) 5, 6
Ruyssen 11, 14
Sabatier (G.) 30
Sabatier (A.) 11
Saigey 11, 13
Saint-Paul 11
Saleilles 15
Sanz y Escartin 11
Saussure 30
Sayous 30
Scheffer 17, 18
Schelling 13
Schinz 30
Schmidt 23, 24
Schmidt (Ch.) 18
Schopenhauer 2, 11
Schutzenberger 23
Séailles 11
Secchi 24
Secrétan (H.) 30
Seignobos 15
Seippel 30
Sighele 11
Sigogne 30
Silvestre 17
Skarzynski 30
Socrate 12
Sollier 2, 5, 11
Sorel (A.) 12, 21, 30
Sorin 18
Souriau 5, 11
Spencer 3, 8, 9, 23, 24
Spinoza 12
Spuller 17, 19
Staffer 11
Stallo 24
Starcke 25
Stein 11
Stourm 17
Strauss 15
Strothl 29
Strowski 14
Stuart Mill 5, 11
Sully (James) 11, 24
Sully Prudhomme 5, 11
Swarte (de) 12
Swift 5
Sybel (H. de) 16
Tait 27
Tannery 12
Tanon 5
Tarde 5, 11, 15, 30
Tardieu (E.) 11
Tardieu (A.) 16
Tausserat-Radel 21
Tchernoff 17
Thamin 5
Thomas (A.) 20
Thomas (P.-F.) 5, 11, 13
Thurston 24
Tissié 5
Topinard 25
Trouessart 24
Turmann 15
Turot 15
Tyndall 23
Vacherot 11
Valentino 30
Vallaux 17
Van Beneden 23
Van Biervliet 30
Vandervelde 15, 25
Vermale 30
Véra 13
Véron 18
Viallate 14, 22
Vidal de la Blache 20
Vignon 17
Vitalis 30
Waddington 21
Wahl 17
Waynbaum 6
Weber 11
Weill (G.) 17
Welschinger 14
Whitney 23
Wulff (de) 12
Wundt 5
Wurtz 24
Wylm 30
Zapletal 30
Zeller 5
Zevort 17
Ziegler 5
Zivy 20
Zolla 30

TABLE DES AUTEURS ÉTUDIÉS

Albéroni 21
Aristophane 26
Aristote 12, 14, 29
Anselme (Saint) 14
Augustin (Saint) 14
Avicenne 14
Bach 14
Bacon 13
Barthélemy 21
Baur (Christian) 5
Bayle (P.) 7
Beethoven 14
Bernadotte 18
Bismarck 14, 16, 18
Bonaparte 18
Bouvier (Aug.) 30
Cambon 16
César Franck 14
Chamberlain 14
Comte (Aug.) 5, 6, 7, 9, 11, 27, 30
Condorcet 16
Cousin 2
Darwin 4, 24, 25
Descartes 9, 12, 20
Diderot 27
Disraëli 14
Epicure 12
Erasme 13
Fernel (Jean) 13
Feuerbach 9, 13
Fichte 7, 9, 13
Gassendi 13
Gazali 14
Guyau 8, 27
Hegel 13
Heine 9
Helvétius 6, 26
Herbart 13, 19
Hobbes 4
Horace 20
Hume 9
Ibsen 4
Jacobi 9, 13
Kant 3, 8, 11, 13, 14
Lamarck 4
Lamb 19
Lamb (Charles) 20
Lamennais 3
Lavoisier 24
Leibniz 9, 12
Leroux (Pierre) 11
Littré 30
Lotz 29
Lucrèce 30
Maine de Biran 14
Maistre (J. de) 4, 29
Malebranche 13, 14
Mendelssohn 14
Montaigne 14
Napoléon 16, 27
Nietzsche 4, 5, 8
Okoubo 14
Ovide 20
Palestrina 14
Pascal 11, 13, 14, 18
Pestalozzi 30
Philon 12, 14
Platon 12, 14, 26, 30
Plotin 12
Poë 9
Prim 14
Rameau 14
Reid 27
Renan 2
Renouvier 11, 28
Saint-Simon 7
Schiller 13, 30
Schopenhauer 5
Secrétan 4
Smetana 14
Straton de Lampsaque 12
Simonide 20
Socrate 12, 14
Spencer (Herbert) 7
Spinoza 7, 11, 12, 14
Stuart Mill 9
Sully Prudhomme 8
Tacite 27
Taine 6, 9
Tatien 20
Thomas (Saint) 29
Tibulle 20
Tolstoï 4
Voltaire 13
Wagner (Richard) 9

5879. — Imp. Motteroz et Martinet, rue Saint-Benoît, 7, Paris.

MOUSSORGSKY

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22273 2577

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

MAR 0 6 2008		

Brigham Young University